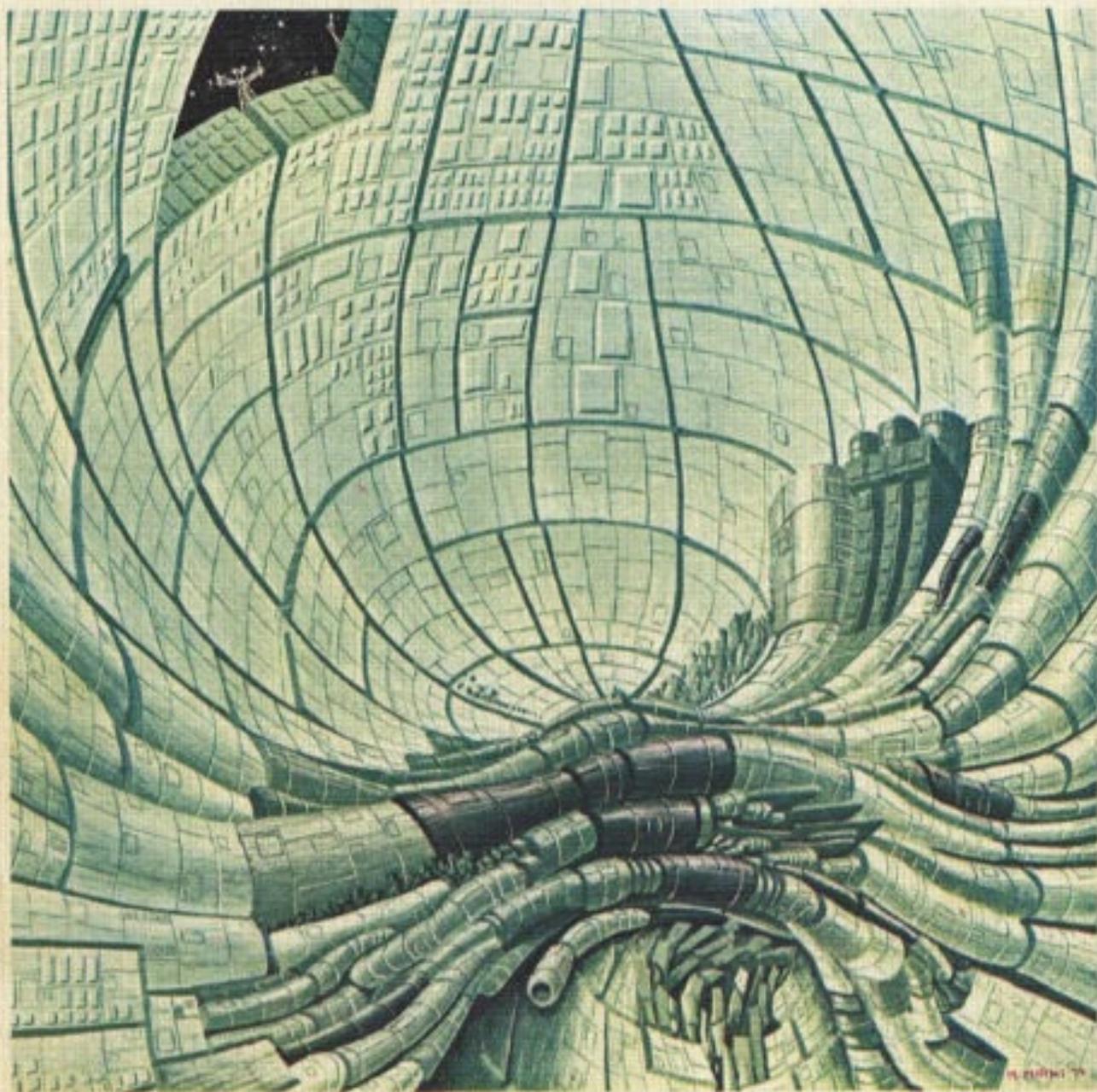
UNIVERSALE ECONOMICA FELTRINELLI

NEI LABIRINTI DELLA FANTASCIENZA

Guida critica a cura del
Collettivo "Un'Ambigua Utopia"

NEI LABIRINTI DELLA FANTASCIENZA
Guida critica a cura del Collettivo “Un’ambigua Utopia”

La letteratura di fantascienza è diventata uno dei settori più rigogliosi della letteratura popolare. Collane rilegate e economiche proliferano al limite della pletoricità; e a autori che sono diventati dei “classici” come Asimov, Sheckley, Heinlein, Pohl e Van Vogt, si sono affiancati negli ultimi anni scrittori che sono ormai ben più che delle promesse, da Ursula Le Guin a Delany, da Disch a Joanna Russ, dalla Tiptree a Lafferty.
Anche il dibattito critico, ancora confuso e approssimativo, comincia a svilupparsi. Ma non è tanto interessante sapere se la fantascienza sia o meno “l’ala progressista” della cultura di massa (probabilmente, fra l’altro, non lo è) quanto vedere attraverso quali passaggi essa contribuisce a costruire e strutturare l’esperienza dell’“uomo comune,” di chi legge e consuma fantascienza come di chi non lo fa. A questo interrogativo comincia a dare qualche risposta questa guida, con un’operazione certo non conclusiva ma necessaria e preliminare, perché nessuno, nel campo della fantascienza, l’ha ancora compiuta: la distruzione dei miti. Che l’ottimismo scientista e tecnocratico di Asimov non rappresenti propriamente il culmine della produzione fantascientifica forse lo sapevamo già; che un filo sotterraneo leghi a una scrittrice indubbiamente più interessante come la Le Guin può essere forse, per l’Italia, meno scontato. Su scorci inediti, e qualche volta provocatori, di questo tipo “Un’Ambigua Utopia” costruisce, in 140 voci sulle opere più rilevanti la sua “proposta di lettura” della fantascienza, che potrà risultare scandalosa per molti appassionati del genere, ma stimolante per altri e per tutti coloro che vogliano farsi un’idea di questo genere di letteratura, al di fuori dei clichés più comuni.

Il Collettivo “Un’Ambigua Utopia,” nato a Milano nel 1977 e diffusosi recentemente anche a Roma e Napoli, redige e pubblica l’omonima rivista e ha già al suo attivo varie iniziative sulla fantascienza, in chiave tra il politico e il grottesco.

Copertina: Ufficio Grafico Feltrinelli
In copertina: Un disegno di Michelangelo Miam (1979)

Nei labirinti della fantascienza

Guida critica

a cura del Collettivo “Un’Ambigua Utopia”

Feltrinelli Economica

Le schede sono state redatte da Marco Abate, Silvano Barbesti, Patrizia Brambilla, Antonio Caronia, Roberto del Piano, Piero Fiorili, Giuliano Spagnul.

Prima edizione: novembre 1979

Indice

Avvertenza

Questo libro non è una “piccola enciclopedia” della fantascienza, completa di nomi e date, elenchi dei premi e bibliografie. Di guide di questo tipo ce n’è già, sul mercato, e alcune a vario titolo pregevoli. Abbiamo il dubbio, però, che esse servano a “guidare” effettivamente soltanto l’appassionato, chi è già in grado di destreggiarsi per conto suo — almeno un po’ — nella selva di autori, tendenze, collane, novità e ristampe che popolano il mondo di questo rigogliosissimo genere di narrativa popolare che è la fantascienza.

Noi invece, nel preparare questa guida, abbiamo avuto l’occhio a un pubblico diverso: non gli appassionati in senso stretto, i cosiddetti “fan,” già sin troppo enciclopedici, spesso, per conto loro, e altrettanto spesso impermeabili ad ogni discorso che non si attenga rigorosamente all’oggetto delle loro brame, ma i lettori occasionali, gli spettatori una tantum di *Guerre stellari* o *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, o anche lettori e spettatori più sistematici, non comunque distratti e frettolosi. Coloro fra questi che vogliano fermarsi un attimo, capire meglio le ragioni per cui qualche libro o film di fantascienza abbia suscitato in loro una riflessione o comunicato un’emozione meno epidermica del solito, coloro che vogliano, letto un libro o due, passare a altri senza correre il rischio di incappare in una dozzina di bufale una dietro l’altra, non dispongono oggi di strumenti critici che non siano specialistici o informativi al livello più banale. A questi lettori non offriamo una enciclopedia, o una guida onnicomprensiva, ma una *proposta di lettura* della fantascienza, come tutte le proposte unilaterale o, se si preferiscono parole più forti, settaria.

Una proposta che, naturalmente, abbiamo cercato di rendere il più possibile leggibile e utilizzabile. Il corpo centrale del libro consiste perciò di circa 140 schede di romanzi e antologie di racconti, miste e personali —

quasi tutti facilmente reperibili in libreria, in edicola, o sul mercato dell'usato — che rappresentano, in positivo e in negativo, l'esemplificazione di questa proposta di lettura. Essa fa perno su un'idea di fondo: che la fantascienza sia, fra i generi di narrativa popolare, quello che *strutturalmente* si presta più di altri a riflettere, rielaborare, restituirci, le contraddizioni della nostra vita, pubblica e privata, le aspirazioni, le tensioni, gli incubi che percorrono il tessuto sociale e le storie personali di ognuno di noi. Ma questa eccezionale disponibilità della fantascienza a parlarci, dietro lo schermo delle convenzioni del genere, di noi, ha faticato e fatica a tradursi in consapevolezza di sé, e quindi, in primo luogo, in consapevolezza del proprio *linguaggio.* La nostra proposta tenterà anche, perciò, di rintracciare il nascere e il crescere di questa, per così dire, autocoscienza del genere letterario "fantascienza." Questo dovrebbe bastare a spiegare le esclusioni e le presenze delle schede, che, sappiamo già a priori, non troveranno d'accordo la maggior parte degli "addetti ai lavori." Qui segnaliamo soltanto che mancano del tutto, appunto intenzionalmente, opere della cosiddetta "fantascienza delle origini," cioè romanzi e racconti degli anni Venti e Trenta, di cui invece negli ultimi anni c'è stata in Italia una riscoperta, nelle riviste e collane specializzate, tanto entusiastica quanto, a nostro parere, immotivata. Abbiamo anche deciso di limitare, questa volta più per ragioni di spazio che per altro, il discorso nelle schede a opere apparse in commercio con l'etichetta "fantascienza": senza con ciò escludere che, dietro un cumulo di questioni di lana caprina, la discussione sugli "antenati" o sulla data d'origine della fantascienza rimandi a questioni di una certa importanza (e infatti ne accenniamo nell'introduzione). Ci siamo sentiti di fare un'eccezione solo per le due opere di George Orwell *(1984* e *La fattoria degli animali)* e per quella di Aldous Huxley *(Il mondo nuovo),* non solo perché sono state annesse dai lettori a furor di popolo al genere, ma anche per la loro oggettiva rilevanza in un discorso su utopia e fantascienza, che da qualche tempo, e non solo in questo libro, ci sforziamo di fare.

Chiudono il volume alcune appendici, che vorrebbero soprattutto offrire uno strumento per orientarsi fra le riviste, le collane specializzate e le (poche) opere critiche sulla fantascienza in circolazione in Italia.

Un'ultima osservazione: questa è un'opera collettiva. È inevitabile perciò che le schede, soprattutto, rivelino timbri e inflessioni diversi, propri dei singoli che le hanno redatte, all'interno del discorso generale comune. Quest'ultimo non ci sembra soffrirne. E, del resto, ci pare quasi

meglio così. Il monolitismo è un po’ in crisi (o ci sbagliamo?).

“Un’Ambigua Utopia”

Incarnazioni dell’immaginario

> Procedimento dell’arte è il procedimento dello “straniamento” degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell’arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato.
> **VIKTOR SKLOVSKIJ**

Sono lontani gli anni in cui, preparandoci (senza saperlo, è ovvio) al nostro sessantotto politico e sociale, ci sottoponevamo, emozionati ma fieri di poter guardare con occhio nuovo fenomeni che fino a allora non ci erano parsi rilevanti, a alcune piccole e grandi rivoluzioni culturali, per così dire, propedeutiche. Il 1965, per esempio, se non erro, è l’anno in cui comincia le sue pubblicazioni “Linus”: l’anno prima era comparso Apocalittici e integrati. *Guidati da nomi prestigiosi come appunto Oreste del Buono (che di li a pochi anni avrebbe sostituito Gandini alla direzione di “Linus”) e Umberto Eco, e con numi tutelari ancora più prestigiosi, e adeguatamente leggendari, nella fattispecie e rispettivamente Vittorini e McLuhan, scoprivamo che la cultura di massa poteva essere non solo consumata passivamente, ma anche fatta oggetto di una riflessione che ce ne restituisse motivazioni, finalità e procedimenti. La fruizione poteva essere più consapevole; e se c’erano “messaggi” da cui difenderci, la difesa poteva essere non più l’esorcismo, ma qualcosa che assomigliasse di più a un’analisi critica.*

Forse pecco di individualismo, e faccio indebite generalizzazioni: ma chi non ha cominciato con un brivido sottile la Lettura di Steve Canyon? *E all’epoca, chi non era molto addentro ai circoli accademici, o non frequentava costantemente le cose francesi, non sapeva che tutto questo era “semiologia”… Comunque, e qualunque sia il giudizio che si voglia dare di quei primi studi e di come essi abbiano influito su un paio di*

generazioni, dobbiamo ammettere che, almeno per il fumetto, il discorso ha funzionato: nel senso che ha contribuito a creare, per quella forma espressiva, una sensibilità minimamente più avvertita e alcuni strumenti critici che potevano, quantomeno, essere oggetto di discussione. La fantascienza, bisogna dire, non ne è uscita così bene, e alcuni equivoci che ci trasciniamo dietro ancora oggi hanno forse la loro origine, o si sono rafforzati, in quegli anni.

Uno di questi equivoci — e mi sentirei quasi di dire il principale — è una definizione della fantascienza (quella scritta) come “letteratura di idee.” Spiegherò meglio, tra un attimo, che cosa intendo dire. Bisogna però notare preliminarmente che la fantascienza, unica o quasi tra le forme letterarie di massa, ha dato vita a un fenomeno di aggregazione dei lettori attorno a club, riviste, e forme simili, che è di un certo interesse: il fenomeno appunto dei fan (abbreviazione americana da fanatic, appassionato, fanatico). I fan stampano rivistine non professionali, amatoriali (le fanzine, fan-magazines, cioè riviste dei fan), sviluppano discussioni interminabili su autori, tendenze, edizioni, partecipano alle conventions, cioè ai congressi in cui vengono premiate annualmente le migliori opere di fantascienza, e sviluppano in genere un atteggiamento di difesa esclusiva, settaria, della fantascienza rispetto a ogni altra produzione letteraria e cinematografica. Questo fenomeno, che già negli USA, sua patria d’origine, aveva dato luogo a non pochi aspetti grotteschi e risibili, una volta trasportato in Italia ha finito per limitarsi quasi solo a questi ultimi. Eppure non mancano, nel fandom, nel mondo dei fan, o in genere dei lettori di fantascienza, persone con altri interessi culturali e umani, per i quali, prima o poi, il problema del rapporto con altre forme di cultura di massa e con la stessa cultura “ufficiale” si pone. Questo fenomeno si manifestò, per la prima volta in Italia, proprio negli anni Sessanta e trovò nelle iniziative della Casa Editrice La Tribuna, di Piacenza un primo naturale punto di coagulo[Nota1]. Dobbiamo infatti ai curatori delle riviste “Galaxy” e “Galassia” di quegli anni, e principalmente a Roberta Rambelli e Ugo Malaguti, il primo tentativo di avviare un discorso critico sul genere dall’interno del fenomeno “fantascienza.” Si trattò — forse necessariamente, dato il carattere iniziale del tentativo e il tipo di pubblico a cui si rivolgeva — di un discorso ancora rozzo e ingenuo, che sembrava più che altro preoccupato di fornire motivazioni purchessia a chi leggeva fantascienza senza doversi, per così dire, vergognare rispetto a chi leggeva “letteratura” vera e

propria. Di qui l'atteggiamento, di cui i due nomi citati fornirono l'esempio più chiaro in quegli anni, di amore-odio della fantascienza italiana nei confronti della letteratura ufficiale (il mainstream, *la corrente principale, come si scriveva e si scrive negli ambienti fantascientifici): da un lato si rivendicava l'autonomia, e quasi una naturale supremazia della fantascienza rispetto al* mainstream, *identificato con la sua tendenza dominante, la narrativa realistica; dall'altro si insisteva sulla totale accettabilità "letteraria" della fantascienza, si respingeva sdegnosamente la sua classificazione come "letteratura di serie B," in nome di criteri e parametri, tutto sommato, presi a prestito proprio dalla letteratura ufficiale. I primi tentativi di analisi delle opere di fantascienza oscillavano, allora, tra la rivendicazione di valori più propriamente "stilistici" per quelle opere, e la totale messa tra parentesi del problema dello stile a tutto vantaggio dell'esaltazione dell'intreccio e dei contenuti presenti. Ma il materiale era quello che era: e se Asimov, Heinlein, Simak — gli autori degli anni Quaranta e Cinquanta che si andavano conoscendo allora da noi — potevano benissimo reggere il confronto, diciamo, con Cronin, anche le loro opere migliori non potevano pretendere di offuscare, sempre per fare un nome, Faulkner, e non diciamo il Faulkner di* L'urlo e la furia, *ma neppure quello di* La paga del soldato. *Era inevitabile, perciò, che i primi tentativi di interpretazione e valorizzazione della fantascienza pencolassero sempre più verso quella implicita definizione di questa forma narrativa come "letteratura di idee" che in parte ci trasciniamo dietro ancora oggi.*

Inevitabile, voglio dire, non in assoluto, ma relativamente al clima culturale di quegli anni, in Italia, dominato in tutti i campi dal fantasma di Croce e dalle presenze, non fantasmatiche invece, dei crociani di tutti i tipi, per cui ogni analisi letteraria si misurava sull'immarcescibile binomio "forma-contenuto," e si precludeva così qualsiasi via verso la comprensione dei fenomeni letterari e in genere di scrittura in termini di autonomia (o eteronomia) del linguaggio.

Il Gruppo '63 era già nato, e la sua azione, nel bene e nel male, si faceva sentire qua e là. Non purtroppo, per quanto riguarda la fantascienza, se anche chi lavorava in quegli anni a una comprensione della cultura di massa in termini non più subalterni e soffocati dal dilemma (crociano, non si scappa!) "poesia-non poesia," finiva per portare acqua, forse involontariamente, alla definizione della fantascienza come "letteratura di idee." Capitava per esempio a Umberto Eco di

recensire alcuni volumi di fantascienza in un articolo sul "Corriere della sera" del 1963 (poi ristampato nel già citato volume Apocalittici e integrati) *dal quale traspariva sì l'intenzione di strappare questo genere alla "letteratura di puro intrattenimento," accreditandolo come "ala progressista" della cultura di massa; ma la definizione che poi ne veniva data era quella di "letteratura allegorica a sfondo educativo," con il conseguente invito a esercitare su di essa quella "'critica dei contenuti' che in altra sede, applicata ad esperimenti artistici volti a un discorso attraverso le strutture formali, ci appare superficiale, dogmatica, burocratica e zdanoviana."*

Non si vogliono far polemiche retrospettive su cose di poco conto (le posizioni di Eco, tra l'altro, hanno avuto tutto il tempo di affinarsi, in questi diciassette anni). E poi, la fantascienza che si conosceva in Italia, allora, era quella che era. Ma l'articolo citato mi sembra, obiettivamente, abbastanza rappresentativo delle opinioni prevalenti della critica anche più "impegnata" sulla fantascienza: in quegli anni, e non solo in quegli anni…

Certo, oggi che almeno una tendenza — e non insignificante — della fantascienza si è qualificata proprio sul terreno degli "esperimenti volti a un discorso attraverso le strutture formali," lo strumento della "critica dei contenuti" appare finalmente inadeguato: e bisognerà decidersi a affrontare il problema in termini insieme più globali e modesti, approfittando fra l'altro del fatto che una serie di categorie e di strumenti messi a punto da varie tendenze della critica americana ed europea (sia fantascientifica in senso stretto, sia universitaria) comincia, con il solito ritardo, a circolare anche da noi.[Nota2] *Un'osservazione preliminare potrà contribuire a mettere a fuoco i problemi. La fantascienza non è l'unico, fra i generi letterari della cultura di massa, a vantare ascendenze nella cultura ufficiale di secoli passati: il giallo, per dirne uno, ha qualche freccia al suo arco da questo punto di vista (per esempio Poe). Ma è l'unico per cui le (reali o supposte) ascendenze si spingano così indietro e in modo così ramificato nel passato: alla fantascienza sono stati rivendicati, con maggiore o minor fondamento, Luciano di Samosata, i viaggi fantastici medievali, tutta la tradizione letteraria utopica e antiutopica da Moro, Campanella, Rabelais, fino a Swift, Voltaire, il socialismo utopistico e chi più ne ha più ne metta, per finire, naturalmente, a Wells. Non intendiamo, né in questa introduzione, né nel corso del libro, entrare direttamente in questa discussione, che divide da*

anni tutta la critica. Considereremo "fantascienza" quello che si intende generalmente con questo nome in senso commerciale, cioè la produzione che appare con questa etichetta, negli USA e nel resto del mondo, dal 1926 in poi, dalla fondazione cioè di quella che viene da tutti considerata come la prima rivista di fantascienza moderna, "Amazing Stories." Ciò non impedisce, tuttavia, che si possa cercare di dare una spiegazione a questa a volte forsennata ricerca di quarti di nobiltà.

Il fatto è che la fantascienza presenta, a prima vista, alcuni caratteri che la distaccano dagli altri generi di narrativa popolare. Il più importante di questi caratteri è quello che si potrebbe definire un'estrema mobilità delle convenzioni e delle forme narrative. Anche limitandoci alla fantascienza in senso stretto, escludendo cioè tutti gli altri generi più propriamente "fantastici" (horror, fantasia eroica, ecc.) che il mercato editoriale le associa, è evidente la grande varietà di situazioni, schemi narrativi, personaggi, scenari: laddove gli altri generi si limitano a riscrivere in eterno variazioni dello stesso schema-base. Prendiamo per esempio il giallo. Il suo schema è invariabile: c'è una situazione iniziale di equilibrio, più o meno stabile, di cui — all'inizio o nel corso del libro — ci vengono forniti i dati, il parallelogramma delle forze; poi questa situazione viene rotta dal crimine, che introduce una situazione di disordine e incertezza; segue l'intervento delle forze della razionalità (il detective, il commissario) che ripristina il vecchio equilibrio. Nel giallo, come in altri generi di narrativa popolare, il marchio dell'ideologia, il "senso" della narrazione è in qualche modo impresso nel genere in quanto tale nello schema base, e le possibili evasioni sono limitate (anche se significative: Hammett, Chandler, e tutta la hard boiled school, *per esempio). Nella fantascienza non è così: l'ideologia (quella dominante, in genere) deve trovare di volta in volta una mediazione con il singolo intreccio, con la singola storia, con il complesso della singola narrazione; deve, spesso, combattere una battaglia più dura per affermarsi. E questo genera, nelle opere migliori ma spesso anche in quelle minori, le più superficiali, quel senso di ambiguità che, azzarderei, è quasi più connaturato alla fantascienza del famoso* sense of wonder, *il senso del meraviglioso che imperava nella fantascienza delle origini.*

Che tutta la cultura di massa, e la narrativa popolare in particolare, ci parli di noi, dei rapporti sociali, di potere, che ci attraversano, anche quando fa le viste di parlarci d'altro, è ormai comunemente accettato. Che la fantascienza ce ne parli in modo più ricco e articolato, che, in quanto

genere, *rechi in sé la potenzialità di un discorso più preciso e aderente alla nostra condizione, è paradossalmente da collegarsi con il suo essere svincolata da convenzioni narrative di rispecchiamento realistico della realtà.*

La fantascienza gioca direttamente con l'immaginario, esplora i campi del possibile. Ma è un possibile, un immaginario, storicamente determinato. Per questo i ricercatori di archetipi, gli esegeti alla Elemire Zolla della "sostanza ideale eterna" che dal mito e dalla fiaba si trasfonderebbe nella fantascienza, sono condannati a non cogliere mai che un aspetto di questa narrativa sfuggente. O a limitare le loro analisi più brillanti alle ricostruzioni, lucide e un po' fredde, degli universi miticoeroici, da Tolkien in giù. I quali, fra l'altro, non sempre si dimostrano refrattari a analisi più storicamente ravvicinate. Perché i confini e le configurazioni dell'immaginario — è *certo banale ripeterlo — sono funzione delle possibilità immaginative collettive (sociali) di una data epoca, e le mappe dei suoi terreni si modulano in relazione ai bisogni predominanti, o a quelli emergenti, visto che è proprio della scrittura, in tutte le sue manifestazioni, portare alla luce il corso sotterraneo dei fiumi, e perciò anticipare i tempi, anche, di bisogni che altrimenti non si riconoscerebbero come sociali.*

Ha notato Darko Suvin che "mutanti o Marziani, formiche o nautiloidi intelligenti possono essere usati come significanti, ma possono significare solo relazioni umane, dal momento che — almeno finora — non ne possiamo immaginare altre."[Nota3] *Rovesciando l'affermazione, si può dire che la ricchezza di significanti che la fantascienza ha a disposizione per la rappresentazione dei rapporti umani garantisce, a livello di convenzioni narrative del genere, risultati emozionali e estetici, nel lettore, più profondi. Suvin osserva ancora che il procedimento di cui si serve la fantascienza è molto simile all'effetto di "straniamento" che, secondo Sklovskij e i formalisti russi (ma anche secondo Brecht) costituisce l'essenza del procedimento artistico. L'ambiguità di cui parlava Solmi*[Nota4] *(altri direbbe, forse meno felicemente, il senso del meraviglioso) nella fantascienza è effetto proprio della contraddizione fra lo scenario, l'intreccio, gli elementi di novità scientifica (in senso lato) e le emozioni, i sentimenti dei personaggi. I rapporti umani, in genere gli elementi della nostra esperienza sociale (nostra e dell'autore) vengono proiettati su uno sfondo insospettato, inedito, e così "straniati" risultano più nitidi, in modo che possiamo vederne particolari che ci sarebbero*

altrimenti sfuggiti, interrogarne aspetti che ci sarebbero altrimenti sembrati irrilevanti.

Né tutto ciò è limitato alle opere più nettamente "d'anticipazione." Che lo sfondo sia il futuro (un diverso tempo), le lontane galassie (un diverso spazio), o un mondo parallelo (un diverso spazio-tempo), lo straniamento opera fondamentalmente con lo stesso meccanismo.

Da questo punto di vista, appare forse più evidente la parentela che lega la fantascienza alla letteratura utopica. C'è chi ha sostenuto che la fantascienza è *la più grande produzione di utopie del nostro tempo. Se questo vuol dire che la fantascienza è un'ennesima variazione del discorso sull'"altro," che sia l'utopia che la fantascienza ci parlano di una realtà altra con gli occhi bene aperti e spalancati sulla nostra, il rilievo è essenzialmente giusto. Anche nella fantascienza, come in un gioco di specchi, il mondo reale e quello fittizio si rimandano, amplificati e sottolineati dal grottesco, dal patetico, dall'ironico, da cento altri procedimenti di straniameto, figure, frammenti di realtà, teorie e pratiche sociali. Ma se non vogliamo ridurre e l'utopia e la fantascienza alla manipolazione, al gioco letterario sul possibile sotto qualsiasi forma, bisognerà anche registrarne i tratti distintivi e le opposizioni.*[Nota5] *E intanto dire subito che la stagione dell'utopia, che ha coperto parecchi secoli della cultura occidentale, da Thomas More a Fourier,* è *oggi irrimediabilmente finita.*[Nota6] *È finita perché non ci sono più le condizioni materiali e culturali che la hanno resa possibile. L'utopia classica* è *fondamentalmente religiosa. Religiosa non nel senso di "irrazionale," ma nel senso di "connotata da una tensione verso il trascendente," e questo al di là della valenza politica dei singoli prodotti letterari e delle ideologie degli autori (per cui, per esempio, possiamo distinguere nell'utopia rinascimentale una corrente "progressista" — uso questi termini con un certo disagio — rappresentata da More e Rabelais, e una conservatrice-autoritaria, iniziata da Campanella e risultata poi prevalente fino al XVIII secolo).*

L'utopia, al contrario, si vuole razionale, e non senza fondamento. Essa contrappone al disordine esistente, alla società così come si presenta, essa sì, irrazionale, il sogno di una diversa razionalità. Una razionalità che è sempre, in forme diverse, conciliazione dell'uomo con la natura, o tramite la restituzione di una natura incontaminata, ricondotta a una purezza originaria — come nelle utopie che riprendono i motivi classici dell'età dell'oro —, o tramite una rifondazione della natura (e, insieme, della

società). Questa riconciliazione dell'uomo con la natura, questa nuova razionalità, è il fondamento di un ordine ideale, la cui superiorità indiscutibile riposa, non può che riposare, su un'idea di divinità.

La fantascienza delle origini, quella degli anni Venti e Trenta, dei pulps (le riviste popolari a basso prezzo) come "Amazing Stories," e quella successiva degli anni Quaranta, dominata dalla rivista "Astounding Science Fiction" e dal suo direttore John W. Campbell, riprende a modo suo l'ispirazione dell'utopia classica. Che lo scenario sia quello della space opera (il "melodramma spaziale," che riscrive ambientandolo nello spazio il vecchio romanzo di avventure, marinaro, piratesco o western), o quello della più rigorosa "fantascienza tecnologica" predicata da Campbell, in cui il "verosimile scientifico," o almeno tecnologico, gioca il ruolo centrale, si legge nella fantascienza di questi anni uno spirito di fiducia nell'uomo e nelle sue capacità di realizzazione, tramite appunto la scienza, che non è distante dall'ispirazione utopica. Ma la religiosità della utopia classica è tramontata per sempre. Tanto l'immaginario dell'utopia è trascendente, quanto quello della fantascienza è immanente.[Nota7]

L'immaginario della fantascienza non procede da un'idea originaria di natura, da una natura ideale, ma lavora sulla proiezione: parte dalla natura come è stata trasformata dal capitalismo in espansione, e su quella lavora, estrapola, proietta. È un immaginario collegato al sogno di un'espansione illimitata della produzione, un sogno che non è più trascendente, perché non fa altro che estendere all'infinito (ma un infinito che non è altro che un limite matematico, non una dimensione radicalmente diversa e superiore come quella dell'utopia) le tendenze in atto. Questa gigantesca metafora della produzione e della sua espansione illimitata, questa saga dell'energia autoriproducentesi in tutte le sue forme, questo inno alla tecnologia come prolungamento potenzialmente infinito dell'uomo e delle sue capacità, dopo gli anni di apprendistato delle mediocri avventure spaziali, esplode con l'"era di Campbell." Gli autori che si formano e iniziano a scrivere in quel periodo sono i primi "leggibili" ancora oggi, anche da parte di chi sia scarsamente interessato all'archeologia del genere; e sono rimasti in effetti fra i più popolari: Heinlein, Van Vogt, e soprattutto Asimov. Tutto in questi autori, dal ruolo delle macchine, alle figure dei robot e degli androidi, trasparenti metafore di una forza-lavoro che pone problemi di disciplina o crea crisi sempre puntualmente risolte dall'intervento umano,[Nota8] agli alieni visti come minacciosi invasori (attuali o potenziali), tutto concorre a configurare la

fantascienza di quegli anni come la rappresentazione fedele, anche se straniata, delle condizioni per cui la macchina produttiva possa continuare a produrre e delle crisi che, dall'interno o dall'esterno del sistema, possono inceppare quella macchina.

Non mancano, anche in quegli anni, figure anomale rispetto alle tendenze predominanti: per esempio Sturgeon, che inizia un discorso molto personale, e che trova all'inizio pochi riscontri, sui mutanti, i diversi, come portatori di nuove potenzialità della specie, ma circondati dall'incomprensione dei benpensanti, della gente comune chiusa nel cerchio ristretto dell'egoismo. O, in misura minore, Simak, creatore di scenari pastorali e di figure che incarnano un sogno di fratellanza cosmica che si scontra pressappoco con gli stessi limiti denunciati da Sturgeon. Ma, a ben vedere, neppure in questi casi cambiano le premesse di fondo: che sono poi quelle di un umanesimo integrale, e a volte un po' ingenuo, di una fiducia speranzosa nelle capacità dell'uomo a risolvere tutte le contraddizioni di cui si trova prigioniero.

Le cose cambiano un po' con la metà degli anni Cinquanta, l'affermarsi della rivista "Galaxy" e l'emergere di un nuovo filone tematico, quello che sarà chiamato, con qualche forzatura, della "fantascienza sociologica. "

Gli autori che emergono in quel periodo, Pohl e Kornbluth, per esempio, o Sheckley, battono nuovi terreni: praticano più sistematicamente l'anticipazione, rendono più esplicito il legame tra fantascienza e realtà nelle visioni di società che sono, in modo molto trasparente, la nostra — con pochi elementi di estrapolazione, tendenze già operanti oggi e portate al parossismo, al grottesco. Sono le "nuove mappe dell'inferno" di cui parlava un critico inglese in quegli anni. È un filone che, attraverso Wells, si ricollega in fondo a Swift e alla tradizione dell'"antiutopia," e produce in effetti alcuni (non moltissimi, è vero) interessanti esempi di vera e propria critica sociale, in genere attraverso la satira. L'ottimismo scientista-tecnologico di Asimov, o quello umanistico di Sturgeon lasciano il posto a un pessimismo sicuramente più fondato: comincia a apparire, anche nella fantascienza, un'embrionale coscienza dei difetti insiti nella macchina della produzione e degli inferni che a essa necessariamente si accompagnano.

In realtà, anche la fantascienza sociologica non riesce a uscire da una convinzione di fondo, che essa esprime in negativo, con l'ironia e magari anche la disperazione dell'antiutopia, invece che con l'ottimismo un po'

beota dell'"utopia tecnologica": quella di una intrinseca razionalità del reale. Che questa razionalità sia data o da scoprire, che la conciliazione degli opposti, sia implicita nel potere della scienza e della tecnologia così come esse si presentano, o debba essere perseguita con una critica, anche feroce e radicale, del loro uso, è comunque quella convinzione di fondo che accomuna tutti gli autori e le tendenze della fantascienza che si potrebbe definire "classica." Ed è la convinzione, in fondo, della neutralità della scienza e di un possibile rovesciamento del suo uso in senso umanistico.

Questa idea della conciliazione degli opposti tramite la scienza è molto chiara nell'ultima grande scrittrice di fantascienza classica, che ha portato alle conseguenze più estreme e lucide, nelle nuove condizioni degli anni Settanta, quelle premesse: Ursula Le Guin. Il substrato scientifico dei suoi romanzi, come in molti altri autori di fantascienza contemporanei, non è più costituito principalmente dalle scienze naturali o dalla tecnologia come dato puramente materiale. Nelle sue opere vengono continuamente rielaborati contributi della sociologia, dell'antropologia, della scienza politica; la tecnologia è analizzata come medium e costituente dei rapporti sociali.

Dal punto di vista tematico, la Le Guin, non c'è dubbio, segna un passo avanti deciso sia rispetto a Asimov che rispetto alla fantascienza "sociologica." La sua coscienza dell'"ambiguità dell'utopia" (Un'ambigua utopia *è il sottotitolo del suo romanzo* The Dispossessed, *barbaramente tradotto da noi come* I reietti dell'altro pianeta,) *la porta a esplorare le contraddizioni di molte tematiche a noi vicine, e addirittura — appunto in* The Dispossessed, *forse non la sua opera più bella, ma quella da noi più famosa — a interrogarsi sulle condizioni di realizzabilità e di sopravvivenza della rivoluzione. Ma proprio da* I reietti *appare chiaro come essa non ci proponga altro che una versione estremamente più avvertita e raffinata del razionalismo che informa tutta la fantascienza classica. Shevek, il protagonista del romanzo, è uno scienziato, l'ultima grande figura di scienziato, forse, della fantascienza, e per tutto il libro si dedica alla ricerca di una nuova teoria fisica, la Teoria Temporale Generale, capace di dar conto, insieme, dei fenomeni legati alla Sequenza e alla Simultaneità. Non ci vuole molto a riconoscere in questa teoria la realizzazione del vecchio sogno del razionalismo occidentale, una filosofia della conciliazione, capace di unificare — almeno nella teoria — tutti gli aspetti del reale, essere e divenire,*

sincronia e diacronia, storia e struttura.[Nota9]

Ora tutta questa fantascienza, sia quando si incarni in opere mediocri come quelle di Asimov, sia quando produca invece dei belli (a volte bellissimi) romanzi classici come quelli di Ursula Le Guin, appare singolarmente inadeguata a renderci ragione di, o semplicemente a accompagnarci nel labirinto frammentato di fenomeni, esperienze, riflessioni parziali che caratterizzano la nostra vita. E anzi, si vorrebbe dire, tanto più anacronistico e in fondo consolatorio appare il tentativo di riproporci, oggi, visioni globali e totalizzanti dell'esperienza, staccate dalle condizioni materiali e culturali che resero possibile, per esempio, la grande stagione campbelliana. Quello che mancava, in tutta quella produzione, e anche in quella successiva fino agli anni Sessanta, era una coscienza precisa dei temi affrontati, del loro rapporto con le condizioni più generali esistenti nella vita e nella società, degli strumenti espressivi utilizzati. Un solo esempio, fra i tanti possibili. Nella fantascienza degli anni Cinquanta e Sessanta, a un esame anche superficiale, uno dei temi ricorrenti — anche se spesso camuffati — appare quello del corpo. *Si tratta con tutta probabilità del riflesso, nell'immaginario collettivo, di paranoie profonde della società americana di quegli anni. La frequenza di racconti e romanzi i cui protagonisti intrattengono un rapporto disturbato col proprio corpo allude forse al processo continuo di espropriazione della sfera fisica e materiale prima ancora che ideologica o economica, in atto nelle società industriali massificate. L'esempio più tipico di queste tematiche negli anni Cinquanta* è *il famoso racconto di Pohl,* Il tunnel sotto il mondo, *il cui protagonista, condannato a vivere in eterno la stessa giornata, scopre alla fine che il suo cervello, staccato dal corpo ormai morto, è stato collegato a un minuscolo robot, che vive con migliaia di altri in una città miniaturizzata, teatro di indagini di mercato a basso costo per un colosso dell'industria pubblicitaria.*

La metafora, se vogliamo, è trasparente: ma è talmente generale, così poco specificata, il riferimento agli incubi e alle paure vissute è così poco presente alla coscienza del testo, da essere, in ultima analisi, esorcizzato. C'è sempre un apriori non discusso, tacitamente accettato, in questa fantascienza. Sono le strutture profonde, sotterranee, locali, del potere. È questo che fa sì che il discorso sul potere in tutti questi autori, in Pohl come in Sturgeon, sia sempre così monco: il potere viene di volta in volta identificato con i suoi simboli più appariscenti (industrie, governi) o con l'abilità a sfruttare gli umori delle masse o i pregiudizi più diffusi, mai

analizzato nei suoi micromeccanismi. Di qui, dalla presunzione — collegata con quella visione del potere — di “neutralità” del linguaggio, deriva la modestia, a volte la sciatteria dello stile: non solo e non tanto dal vincolo dei “tanti centesimi a battuta” (che pure gioca il suo ruolo) o dell’effettiva modestia delle capacità degli autori.

Può sembrare strano, nel pieno degli anni Cinquanta e Sessanta, l’assenza di ogni influenza del dibattito sulla crisi e la nuova (ipotetica) fondazione delle scienze deduttive e empiriche che si era svolto dall’inizio del secolo agli anni Venti e Trenta, o anche, più concretamente, l’assenza di tracce visibili della trasformazione del costume, del modo di pensare, dei rapporti degli uomini fra loro mediati dalla crescita e dall’invadenza delle tecnologie, insieme atomizzanti e totalizzanti. Si tratta di un fenomeno di scarto temporale, forse inevitabile nelle forme letterarie di massa. Ma era anche inevitabile che questa influenza, prima o poi, si producesse. Tra la metà e la fine degli anni Sessanta una serie di fenomeni sconvolgono il mondo della fantascienza. Ecco come li commenta una recente storia della fantascienza: “Il dato indiscutibile è che, da allora in poi [la fine degli anni Sessanta (N.d.A.)] non si è più in grado di tracciare un sentiero omogeneo per gli sviluppi della fantascienza americana. Se prima, di decade in decade, erano esistite direttive generali cui si attenevano la maggioranza degli scrittori, dando vita a movimenti di precisa consistenza, gli anni Settanta hanno portato alle estreme conseguenze quei germi di disfacimento che erano da sempre impliciti. “[Nota10]*La malattia, questa volta, era scoppiata in Inghilterra, ma alcuni germi incubavano forse da tempo anche oltre l’Atlantico. Nel 1964 un giovane scrittore inglese, Michael Moorcock, la cui esigua produzione precedente (e, a dire il vero, anche gran parte di quella seguente) non avrebbe fatto sospettare le sue simpatie per una fantascienza “non ortodossa,” assumeva la direzione della rivista “New Worlds,” trasformandola in breve tempo in un “covo” delle tendenze più sperimentalistiche e eversive dentro la fantascienza. Cominciava il fenomeno della cosiddetta* new wave, *la nuova ondata, che avrebbe suscitato a sua volta un’ondata, forse ancora più massiccia, di polemiche fra gli appassionati. Coloro che erano abituati a una fantascienza più tradizionale, in realtà, mostrarono di non gradire le innovazioni: “New Worlds” chiudeva sei anni dopo, e con essa pareva esaurirsi la fase più virulenta dell’innovazione. Ma solo apparentemente. La malattia aveva avuto tutto il tempo di contagiare anche gli USA. Nel 1967 un altro*

giovane leone, Harlan Ellison, pubblicava un'antologia destinata a fare storia: Dangerous Visions *(Visioni pericolose). Il grado di innovazione formale era più limitato che in "New Worlds," ma in quella antologia vecchi e nuovi autori facevano a gara a scandalizzare i lettori affrontando tematiche fino allora marginali, se non bandite, dalla fantascienza: il sesso, e i tabù connessi, come quello dell'incesto, l'ateismo, l'antiimperialismo. Sedimentatasi un attimo, la* new wave *aveva in effetti prodotto, o comunque influenzato, una nuova leva di autori che mostravano di sapersi facilmente sbarazzare di tutti gli impacci che avevano intralciato la fantascienza precedente. Con Delany, il primo Zelazny, Disch, Lafferty, Spinrad, Joanna Russ, James Tiptree jr. (pseudonimo di Alice Sheldon), la fantascienza entra in una fase "adulta": affina i suoi strumenti di indagine, si avventura sul terreno rischioso ma fecondo di una critica a fondo delle categorie di "reale" e "immaginario," acquista una consapevolezza più precisa dello strumento linguistico con cui si trova a operare. Certo, tutti questi nomi (a cui altri se ne sono aggiunti più recentemente, fra cui i più interessanti sembrano Varley e la Joan Vinge) non costituiscono affatto una "scuola" o tendenza omogenea, e l'uno o l'altro autore accentuano — come magari lo stesso autore di volta in volta — l'una o l'altra direzione di indagine. Nel frattempo, come è ovvio, Asimov e Heinlein continuano a scrivere, Sheckley sopravvive a se stesso con funambolismi sempre più stanchi, e non mancano i nuovi autori (come Niven, o Haldeman) che con perseveranza degna di miglior causa battono i vecchi sentieri dell'avventura spaziale o della fantascienza tecnologica "pura." A noi sembra però che le strade più interessanti siano state imboccate dagli autori che dicevamo prima. Se non altro perché si muovono in sintonia con quanto va succedendo (anche qui, in modo magari disordinato e frammentario) fuori della fantascienza.*

Una delle caratteristiche di questa "nuova fantascienza," esemplificata meglio che da altri forse da Disch e Lafferty, è per esempio l'aver posto su basi nuove la dialettica reale-immaginario. "Porre su basi nuove" è forse un eufemismo, e forse neppure il termine "dialettica" è tra i più adeguati. Quello che molto concretamente accade, nei testi di questi autori, è che il confine fra reale e immaginario diviene tanto tenue da scomparire. Nella fantascienza classica, anche la più sofisticata, questo confine era ben netto, era il confine fra il mondo del testo e quello esterno al testo, che accomunava (si presupponeva accomunasse) autore e lettore. La

condizione di esistenza dell'immaginario, del "doppio," è che ci sia un reale, saldamente esistente, che può essere sdoppiato, deformato, criticato, rifiutato. "Noi abbiamo sempre avuto, finora, una riserva di immaginario — e il coefficiente di realtà è proporzionale alla riserva di immaginario che ne determina il peso specifico."[Nota11] Ora all'immaginario sembra essere accaduta la stessa cosa che accadde alla carta dell'Impero di cui parla Borges, che i cartografi allargavano sempre più, perché riproducesse sempre più perfettamente il territorio reale, fino alla versione definitiva e più perfetta, che lo ricopriva appunto tutto. L'immaginario copre perfettamente il reale, e perciò non c'è più distinzione possibile, non è più possibile neppure costruire dell'immaginario a partire dal reale. Tutto è ormai "iper-reale," perché ci troviamo nell'era dei modelli e della simulazione totale.[Nota12] Non ha più senso dire: "la tale cosa è reale perché è sensibile, visibile, intelligibile," più di quanto non ne abbia dire: "la tale cosa è reale perché sta nella memoria del tale calcolatore." Il protagonista della Banca della memoria di John Varley[Nota13] è laureato, perché il calcolatore a cui il suo cervello è stato collegato e dentro cui ha vissuto alcuni anni di esperienze soggettive (reali o immaginarie?) lo certifica: e poco importa il "livello di realtà" in cui gli studi sono stati compiuti.

Non è difficile vedere, da questo punto di vista, nella nuova fantascienza degli anni Settanta, l'influenza di alcune figure isolate della fantascienza del decennio precedente, in primo luogo l'inglese James Ballard e l'americano Philip Dick. Il primo, del resto, è stato all'origine dell'esperienza di "New Worlds," ed è stato più volte rivendicato dalla new wave, nonostante il suo rifiuto di dichiararsene parte. La sua ricerca, partita nei primi anni Sessanta con l'esplicita rivendicazione che la fantascienza si occupasse dello "spazio interno" piuttosto che dello "spazio esterno," si è rivolta fin dall'inizio a esplorare le "realtà psichiche," con riferimento a volte esplicito alle malattie mentali, per giungere ai risultati di The Atrocity Exhibition (1969) e Crash (1973) in cui personaggi "reali," gli eroi dei mass media, come Marilyn Monroe e John Fitzgerald Kennedy, fluttuano fra diversi livelli di realtà, in universi a metà tra il reale e il fittizio. Di Dick è significativo il riferimento all'esperienza degli allucinogeni, che ha direttamente ispirato diversi suoi romanzi, e lo stravolgimento di un luogo comune della fantascienza classica, l'universo parallelo. In La svastica sul sole il presupposto implicito delle ucronie, o degli universi paralleli (la possibilità

dell’esistenza di mondi paralleli al nostro, dotati in linea di principio di possibilità di realizzazione “quantificabili”) è palesemente violato: il lettore non può identificare il “proprio” universo con quelli rappresentati o a cui si fa cenno nel libro, ma non può neppure considerarlo un “universo di riferimento,” della cui realtà possa essere ragionevolmente certo. E del resto non aveva già compiuto esperienze del genere Farmer, un altro grande “isolato” degli anni Cinquanta e Sessanta, con i suoi pastiches di eroi dei fumetti e dei romanzi popolari, personaggi storici e creatori di universi?

Dick e Farmer, come la new wave degli ultimi anni Sessanta, aprono la strada dell’iperrealismo senza saperla percorrere fino in fondo. Negli autori minori di “New Worlds” lo sperimentalismo, la dissezione e ricomposizione arbitraria del testo (come nelle famose “composizioni circolari” di Butterworth), appaiono operazioni a freddo, aristocratiche: la ripresa delle esperienze delle avanguardie storiche dell’inizio del secolo ha un valore di “svecchiamento culturale” della fantascienza, ma non sa ritrovarne lo slancio e il valore critico, autoconsapevole. Le straordinarie intuizioni di Dick anticipano i tempi, ma al di là dei rari momenti felici di equilibrio (La svastica sul sole) affondano spesso nel pantano di un’organizzazione della parola che assume ancora i vecchi moduli degli anni Cinquanta senza saperli criticare e superare.

Lo stravolgimento, lo straniamento sintattico cominciano a assumere il senso di una riflessione più compiuta sul linguaggio con Jack Barron di Spinrad e Tutti a Zanzibar di Brunner, pubblicati rispettivamente nel 1968 e 1969. L’analisi più approfondita della “microfisica del potere,” in queste opere come nel Crash di Ballard o in Delany e Disch, non è separabile dalla manipolazione del linguaggio, che ha valore insieme di pratica e di riflessione sui meccanismi, le capacità operative, le finalità del linguaggio stesso. Il fatto che sia presente, in queste opere, una componente “metalinguistica” espressa e cosciente, non significa una semplice aggiunta di tematiche, o la concessione un po’ intellettualistica alle mode culturali: implica un radicale cambiamento di prospettiva. Il linguaggio della fantascienza pre-new wave si limita a riflettere e ritrasmettere nell’opera i rapporti di potere della società con la sola critica (implicita o esplicita) di una prospettiva straniata; negli autori che hanno assimilato la lezione della new wave, invece, il testo è spesso attraversato da una consapevolezza del “valore del linguaggio come sapere sociale e (della) sua capacità di mediazione col reale.”[Nota14].

Questa nuova fantascienza sa, come ha insegnato Foucault, che c'è una "sintassi meno manifesta che 'fa tenere insieme' (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose,"[Nota15] *conosce i rapporti che questa "sintassi" intrattiene con quella "più manifesta" del linguaggio quotidiano, conosce insomma il rapporto tra linguaggio e potere. Ecco perché si può parlare, a proposito di questi autori, di una "consapevolezza della dimensione non tanto stilistica quanto politica del discorso, (e della) articolazione tramite la scrittura di una radicale diversità,"*[Nota16]

Bisogna insistere sul fatto che questo, e non un'immissione di nuove tematiche, o un semplice affinamento degli strumenti stilistici, rappresenta il contributo più prezioso della nuova fantascienza. Altrimenti non riusciremmo a comprendere libri come Dhalgren e Triton *di Delany, o fenomeni come il ruolo di primo piano che hanno assunto le autrici negli ultimi anni (Tiptree e Russ in primo luogo, ma il fenomeno non* è *limitato a questi due nomi).*[Nota17] *A proposito delle donne nella fantascienza, per esempio, sarebbe riduttivo considerare il loro contributo limitato all'immissione della tematica della sessualità. Il tema del corpo, già presente, come abbiamo visto, anche nella fantascienza degli anni Cinquanta, viene non solo liberato dai meccanismi di rimozione, ma esplorato in tutte le connessioni e le potenzialità sociali e comunicative. Linguaggio e corpo, insomma, appunto.*

Proprio perché la distanza fra immaginario e reale è abolita, proprio perché siamo immersi in un universo iperreale, la nuova fantascienza può fornirci strumenti così fini di rappresentazione e di critica della realtà. Non è più la vecchia dialettica fra utopia e antiutopia, fra letteratura apologetica (impegnata a descriverci i paradisi della tecnologia, della produzione, della libera iniziativa, della frontiera, della bontà o del socialismo) e letteratura di denuncia dei "nuovi inferni." La scrittura della nuova fantascienza, piuttosto, è impegnata in operazioni di destrutturazione del reale, di esplorazione di nuovi codici comunicativi, in un universo che la crisi e la scomposizione del linguaggio tiene costantemente aperto. Tanto la vecchia fantascienza si teneva ancorata ai moduli stilistici e alle convenzioni di intreccio dei "sottogeneri" (fantascienza spaziale, viaggi nel tempo, horror, heroic fantasy, e così via) anche come strumento di immediata riconoscibilità per il lettore, come elemento, in ultima analisi, di stabilizzazione del reale, quanta la nuova fantascienza gioca, con quelle convenzioni stilistiche e narrative, fino a

stravolgerle, a farne degli elementi autentici di critica e di conoscenza: e abbiamo, per esempio, nei racconti di Disch, questo straordinario riciclaggio dei più vari stili e convenzioni di tutti i generi della letteratura popolare. E per tornare ai temi del corpo e della sessualità, tanto la vecchia fantascienza ne forniva immagini chiuse e rigidamente ruolizzate, anche quando si dimostrava capace di affrontarli, quei temi, con spregiudicatezza, tanto la nuova fantascienza li carica di ambiguità, ne fa strumento di conoscenza reale e di messa in crisi dei modelli. Pensiamo alla distanza che separa tre opere che affrontano, ognuna a suo modo, il tema del cambiamento di sesso o dell'androginia, per accorgerci di questa differenza: Non temerò alcun male *di Heinlein (1971),* La mano sinistra delle tenebre *di Ursula Le Guin (1969) e* Triton *di Delany (1976).*

Queste, a grandi linee, alcune delle cose che ci può offrire la nuova fantascienza. Sappiamo, certo, che la liberazione non ci aspetta nelle pagine dei libri. Ma, se rifiutiamo alla scrittura un ruolo consolatorio (quel ruolo, dice ancora Foucault, che è dell'utopia), siamo in diritto di chiedere anche alla fantascienza un contributo alla comprensione di quello che siamo, all'elaborazione di altre forme di socialità, di altri codici di comunicazione, di qualche nuova, modesta, teoria locale. Consapevoli che i suoi sentieri sono accidentati e, inevitabilmente, ambigui.

Antonio Caronia

Note a *"Incarnazioni dell'immaginario"*:

[1] Informazioni più dettagliate, anche se ancora sommarie, sulla storia dell'editoria e delle riviste italiane di fantascienza si troveranno nell'Appendice di questo libro. [torna]

[2] Segnaliamo, di prossima apparizione presso Feltrinelli, il volume contenente gli atti del convegno di Palermo *La fantascienza e la critica*.. [torna]

[3] Darko Suvin, *La fantascienza e il "novum,"* in *La fantascienza e la critica*, di prossima pubblicazione presso Feltrinelli. [torna]

[4] Sergio Solmi, *Prefazione* a *Le meraviglie del possibile*, Torino, Einaudi, 1959; ristampato in Sergio Solmi, Saggi *sul fantastico*, Torino, Einaudi. [torna]

[5] Sul tema Utopia e Fantascienza, v. per esempio *Metamorphoses of Science Fiction* di Darko Suvin, e il n. 2, 1979, di "Un'ambigua utopia," Milano. [torna]

[6] E ogni tentativo di farla rivivere, magari collegandola a temi avanzati" come quello dell'ecologia, non può portare che a risultati meschini; si allude, per esempio, a *Ecotopia* di Ernest Callenbach, Milano, Mazzetta, 1979, che sotto il velo dell'utopia ecologica maschera una riverniciatura apologetica della "American way of life" in versione agreste. [torna]

[7] Questo parallelo fra utopia e fantascienza riprende e sviluppa un'argomentazione avanzata da Jean Baudrillard in *Simulacres e Science-Fiction*, intervento pronunciato al convegno di Palermo. Cfr. anche, di Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979. L'opinione dei coniugi Panshin (in *Mondi Interiori*, Milano, Nord, 1977) che la fantascienza sia la forma moderna delle vecchie "letterature del trascendente," è difesa con argomentazioni in effetti abbastanza stiracchiate (v. in proposito anche l'Appendice pp 243 seg.). [torna]

[8] Cfr. Alessandro Portelli, *Il presente come utopia: la narrativa di Isaac Asimov*, in "Calibano," n. 2, Roma, Savelli, 1978. [torna]

[9] Cfr. l'intervento di John Fekete in *La fantascienza e la critica*, cit. [torna]

[10] Vittorio Curtoni, Giuseppe Lippi, *Guida alla Fantascienza*, Milano, Gammalibri, 1978. [torna]

[11] Jean Baudrillard, in *La fantascienza e la critica*, cit. [torna]

[12] Jean Baudrillard, *op. cit* Cfr. anche *All'ombra delle maggioranze silenziose*, Bologna, Cappelli, 1978, e il già citato *Lo scambio simbolico e la morte*. [torna]

[13] In "Robot," Milano, Armenia, n. 30, 1978. [torna]

[14] Teresa De Lauretis: *Sf in USA: Linguaggio e corpo*, in "Alfabeta," n. 3-4, Milano, 1979. [torna]

[15] Michel Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967 e 1978 (citato nell'appendice di Samuel R. Delany, *Triton*, Milano, Armenia, 1978). [torna]

[16] Teresa De Lauretis, *Sf in USA*, cit. [torna]

[17] Una parte non piccola, purtroppo, dei riferimenti di queste ultime pagine sono ancora sconosciuti al lettore italiano. Per quanto riguarda Delany, per esempio, se *Triton* ha trovato ospitalità nei "Libri di Robot," di Armenia, una traduzione di *Dhalgren* giace ancora nei cassetti della Libra e non si sa quando ne uscirà. Joanna Russ, poi, che rappresenta una delle voci più interessanti della nuova fantascienza femminile, ha avuto, se non andiamo errati, tre racconti tradotti in tutto! (e manca, per esempio, il suo libro *The Female Man* il cui esame sarebbe stato indispensabile per un discorso più approfondito sul tema della sessualità). Di *Dhalgren* e *The Female Man* si parla nell'articolo cit. di Teresa De Lauretis. [torna]

Nei labirinti della fantascienza
Guida critica

Lino Aldani

Quando le radici

Piacenza, La Tribuna, Collana “Science Fiction Book Club,” n. 49, 1977

Aldani, scrittore, saggista, curatore della rivista “Futuro” tra il ‘63 e il ‘64, ha scritto questo romanzo che, caso raro se non unico nella FS, possiamo definire autobiografico. La stesura è avvenuta in due tempi: i primi 6 capitoli nel ‘66 e il resto dieci anni dopo, e lo stesso A. motiva il fatto con l’impegno di vivere in prima persona l’esperienza del protagonista. Questi, Arno, rifiuta la vita vuota che conduce in città, il lavoro alienante, e ritorna nel paese d’origine, in campagna, per ritrovare se stesso e un ambiente più autenticamente umano. Quando anche qui arriveranno le ruspe, avanguardie dell’avanzata del “progresso,” gli resterà come unica alternativa alla prospettiva di essere riassorbito da tutto ciò che aveva rifiutato, la possibilità di aggregarsi a una carovana di zingari. L’abbandono della città da parte del protagonista non è una fuga, bensì una scelta precisa, forse anche coraggiosa. Il rifiuto di un certo modulo di vita non è incrinato da nostalgie o da rimpianti, e i frammenti di città coi quali verrà in contatto, sembreranno ancora più falsi, vuoti e superficiali.

La chiarezza della sua scelta viene messa in rilievo dall’incontro con una donna che sembra condividere il suo interesse per la vita “umana” della campagna, interesse che però non regge alla prova della realtà, rivelandosi solo come un pretesto per evadere, o meglio il sogno di un mondo a parte dove rifugiarsi per sfuggire alle proprie frustrazioni, un’alternativa alla pazzia.

La sconfitta finale di Arno, costretto a abbandonare Pieve Lunga per seguire i nomadi, non deriva però da un pessimismo radicato dell’Aldani, quanto piuttosto dalla convinzione che la protesta, finché isolata e condotta a livello personale, rimane sterile. La considerazione più amara è che la situazione prospettata è molto vicina, se non già presente in buona parte, e nel romanzo si avverte l’urgenza di una risposta concreta e di massa.

Brian W. Aldiss

Il lungo meriggio della terra

The Long Afternoon of Earth, 1961
trad. di S. Fusco; Roma, Fanucci, “Orizzonti,” n. 3, 1974

Brian Aldiss è autore abbastanza atipico nel campo della fantascienza. Le sue opere, di valore peraltro ineguale, hanno segnato, in alcuni casi, delle tappe abbastanza significative nell’evoluzione di questo genere. Basti pensare al suo testo più noto e (all’epoca) più sconvolgente e dissacrante, quella *Lampada del sesso* di cui si parla altrove. Questo suo *Lungo meriggio*, francamente meno avvincente, è comunque importante anche perché resta un raro esempio di fantastico iperrealista. In questa serie di racconti, poi riuniti in un unico testo lungo dallo stesso Aldiss, si raccontano le vicende dei superstiti della razza umana in un mondo lontanissimo nel futuro in cui la terra è diventata un’unica grande foresta, anzi un’unica grande pianta, e gli esseri umani, ormai non più alti di una trentina di centimetri, divenuti color verde per meglio mimetizzarsi, devono condurre una strenua lotta per la sopravvivenza contro un mondo di insetti giganteschi e crudeli e contro un’infinità di piante mortali e in cui sta sorgendo il soffio dell’intelligenza.

Il tema non è nuovissimo (vedi Murray Leinster), ma la particolarità del romanzo è nell’estrema cura dei particolari e nella ricostruzione non solo di un ambiente ma anche di tradizioni, modo di pensare e filosofia del tutto aliene. Resta il difetto che il tutto è un po’ noioso, anche se non mancano grandiosi squarci di autentica poesia: proprio nelle prime pagine, per esempio, la scena in cui Lily-yo, la protagonista, si arrampica sulle grandi piante per andare a seppellire secondo un magico rituale 1’“anima” intagliata nel legno di un giovane componente del suo gruppo, è davvero un brano da antologia. Ma a lungo andare, il groviglio dei vegetali e il calore torrido del sole soffocano un po’ tutti. Anche chi legge.

La lampada del sesso

The Primal Urge, 1961

trad. di R. Rambelli; Piacenza, La Tribuna, “SFBC,” n. 11, 1965 e Milano, Rizzoli “BUR,” n. 262, 1978

Non vi piacerebbe cogliere immediatamente e senza possibilità di errore, in qualunque situazione, l’attrazione sessuale che altri provano per voi? Oppure non sarebbe utile, per esempio, poter far capire a chi vi interessa, senza parole o giri di frase, o imbarazzi, o spiegazioni spesso noiose e inutili, quando non controproducenti, che siete stimolati sessualmente? Brian Aldiss ci ha già pensato e ha scritto un romanzo, godibile anche se non eccezionale, dove in una Inghilterra degli anni Sessanta, lo Stato (proprio lo Stato) fornisce ai cittadini un mezzo inequivocabile: un RE, Rivelatore di Emozioni, che, installato in modo permanente sulla fronte e collegato chirurgicamente con il cervello, si arrossa, si illumina ogni volta che il suo possessore prova anche il minimo interesse sessuale per qualche altra persona.

Questa trovata, questo gadget all’inglese, permette a Aldiss di dirci alcune cose che gli stanno evidentemente a cuore. La connivenza tra interessi politici e commerciali, per esempio, e gli altri giochi di potere che spesso sfuggono di mano anche ai potenti che li hanno innescati. L’annullamento dell’individuo, della sua potenziale diversità che in questo romanzo passa attraverso i RE che gli sono prima offerti come scelta libera e poi imposti per legge. Ma ci sono anche dei ribelli, che non accettano di adeguarsi (per Aldiss si tratta prevalentemente di zitelle, contadini, persone che hanno a che fare con le scienze esatte, oltre ai soliti politicanti che si buttano per strappare voti e potere in più). Ma risultano ridicoli, non possono essere presi sul serio, e la maggioranza dei dubbiosi alla fine cede, poiché “conformarsi è confortarsi,” suggerisce Aldiss.

Le conseguenze, poi, che l’autore ipotizza abbia l’introduzione dei RE per l’individuo e per la liberazione della sua sessualità, non sono molto incoraggianti. In un primo tempo sembrerebbe quasi che il sesso sia destinato finalmente a esplodere in questa Inghilterra un po’ provinciale e austera, trascinando con sé la creatività, la gioia, l’entusiasmo, poi, invece, tutto rientra nella norma e i rossori dei RE fanno solo luce.

Poul Anderson

Quoziente 1000

Brain Wave, 1954
trad. di G. Scimone; Milano, Mondadori, “Urania,” n. 108, 1955; “Urania,” n. 677, 1975; “Oscar,” n. 875, 1978

Poul Anderson è personaggio un tantino scomodo, non foss’altro che per la fama di portacolori dell’America più reazionaria e retriva: perfino il dott. Asimov, volendo citare un esempio di scrittore di fantascienza francamente e incontestabilmente “conservatore,” non ha trovato di meglio che indicare Anderson come esempio, rammentando che era stato proprio lui a aver l’idea di pubblicare su “Galaxy” un elenco di scrittori favorevoli alla prosecuzione dell’intervento statunitense nel Vietnam. Politica a parte, Anderson è uno scrittore estremamente prolifico e spesso terribilmente scialbo, ma non è stupido. Ne è la riprova questo romanzo che rimane, a distanza di tempo, una delle sue cose più riuscite.

Anche qui, come in molti altri suoi lavori, rispunta il tema del “superomismo” collegato a una forma neanche troppo larvata di razzismo: una sostanza chimica misteriosa si sparge sulla Terra, accrescendo all’improvviso le capacità intellettive di tutti gli esseri. I più intelligenti diventano genii, gli idioti diventano raziocinanti. Ma solo ai più forti è concesso un autentico beneficio, perché i deboli diverranno preda dell’anarchia e della pazzia e non vorranno più produrre e lavorare, conducendo così il mondo alla barbarie. E i superuomini, quelli autentici, biondi e ariani, cosa faranno? Ma è ovvio: dato che la Terra è diventata un posto così impraticabile, diranno ciao a tutti quanti e se ne andranno a fondare una superrazza su qualche superpianeta in qualche supergalassia. Scherzi a parte, il romanzo, tenendo presente il suo becero substrato socio-politico, è avvincente e molto ben congegnato.

La spada spezzata

The Broken Sword, 1954
trad. di A. Pollini; Roma, Fanucci, “Futuro,” n. 22, 1976

Nello stesso anno in cui cominciava a apparire la trilogia del *Signore degli anelli* di Tolkien (1954, v.) veniva pubblicato questo romanzo di Anderson, poi riscritto diciassette anni più tardi. La materia prima è pressappoco la stessa, ma in Anderson è molto meno rielaborata che in Tolkien: le diverse fonti vengono giustapposte l’una all’altra e si intersecano solo nell’intreccio, rimanendo però riconoscibilissime, e in fondo un po’ estranee le une alle altre.

Si racconta di uno scambio di neonati operato dagli elfi: Skafloc, il bambino rapito, cresce con gli elfi, mentre Valgard, figlio di un elfo e di una troll, viene allevato dagli uomini. La vendetta di una strega scatena la crisi. Valgard massacra tutta la sua famiglia, e in odio agli elfi va a offrire i suoi servigi ai troll, che per l’appunto hanno scatenato una guerra contro di essi. Skafloc, che si è innamorato (senza saperlo) di sua sorella, l’unica scampata al massacro di Valgard, riesce a saldare i due tronconi della spada donatagli al momento della nascita dallo stesso Odino e volge a favore degli elfi le sorti della guerra. Ma la sorella, saputa la verità sulla loro parentela, lo abbandona, e la spada si rivela — come era prevedibile — un alleato infido. Nello scontro finale sia Skafloc che Valgard perdono la vita. Il giorno dell’Ultima Battaglia (l’equivalente scandinavo del Crepuscolo degli Dei germanico) si avvicina.

Vero e proprio *pout-pourri* di motivi tratti dalle saghe scandinave, islandesi e germaniche (con qualche incursione anche nella mitologia irlandese), l’opera è un repertorio di spunti a cui attingeranno tutti gli scrittori successivi di *heroic fantasy*. Naturalmente, come in Tolkien, non è la ricostruzione fedele dello spirito di quelle saghe che ritroviamo, ma una loro versione ampiamente cristianizzata.

Di interpretazioni simboliche (in termini religiosi, psicanalitici o “tradizionali”), infatti, il materiale abbonda. Ma mentre in Tolkien abbiamo la versione solare, limpida del simbolismo (il bene contro il male), qui ne abbiamo la versione lunare, oscura. Qui gli elfi non sono esseri saggi e buoni, la guerra fra elfi e troll non è la guerra tra bene e male. Qui i buoni proprio non esistono. E in tempi di revival del manicheismo, questo non è un pregio da buttar via.

Isaac Asimov

Trilogia galattica (ciclo)
Foundation, 1951 *(Cronache della galassia)*
Foundation and Empire, 1952 (*Il crollo della galassia centrale)*
Second Foundation, 1953 *(L'altra faccia della spirale)*
trad. di C. Scaglia; Milano, Mondadori, "Urania," n. 317 bis, 329 bis, 338, 1963-64; "Millemondi," in vol. unico, 1971; "Oscar," n. 569, 570, 571, 1974 e 1977[4]

Per conoscere le opere e le vite *de' più eccellenti* scrittori di fantascienza, i lettori italiani dovranno attendere la traduzione dei due volumi di Sam Moskowitz *Seekers of Tomorrow* e *Explorers of the Infinite*, che l'editrice Nord ha in animo di proporre ai fans più avidi di notizie agio-biografiche sui loro autori preferiti. Per quanto riguarda Asimov tuttavia l'attesa non è certo spasmodica: non si vede infatti cosa Moskowitz possa dire di lui che non sia già stato scritto dallo stesso Asimov. Da alcuni anni il *good doctor* ci sta inondando di prefazioni, introduzioni, presentazioni, articoli, appendici, ecc. nelle quali non fa che parlare di sé, del suo lavoro, delle sue idee. Se quindi qualcuno, leggendo il ciclo di *Foundation*, cominciasse a nutrire il sospetto che l'autore si sia ispirato a qualche manuale di storia antica e medievale, si tranquillizzi: lo stesso Asimov lo ammette volentieri, specificando persino che l'ispirazione gli venne durante la lettura di *The Rise and Fall of the Roman Empire* di Edward Gibbon.

Fin qui niente di male, anzi l'idea di una storia futura che ricalchi a grandi linee quella passata era abbastanza stimolante. Senonché, invece del "grande affresco" reclamizzato da Mondadori, ne è venuta fuori un'opera massiccia ma grossolanamente sbilanciata.

Foundation è un collage di racconti che in brevi e azzeccati flashes illustrano la fine dell'Impero Galattico e il nascere di una nuova civiltà "pilotata" scientificamente dalla prima Fondazione Seldon; *Foundation and Empire* si compone di un romanzo breve e uno lungo con personaggi troppo convenzionali e modi tipici della *space opera;* in *Second*

Foundation, poi, Asimov imperversa ancora con due romanzi brevi, divertendosi a mischiare le carte per non farci capire fino all'ultimo dove si trovi la seconda Fondazione Seldon. Meglio sarebbe stato se avesse "estratto" la parte centrale (con l'enigmatica figura del Mule, deforme mutante-superuomo) per farne un'opera a parte, come fece in realtà per *The Currents of Space* che pure doveva originariamente far parte del ciclo. Sarebbe servito a alleggerire un po' quest'opera, che in definitiva solo nella prima parte tiene fede alla promessa di offrire un "vivace affresco di storia futura."

Io, robot

I, Robot, 1950

trad. di R. Rambelli; Milano, Bompiani, "Varia," 1963, e "Tascabili Bompiani," n. 118, 1978; Milano, Mondadori, "Oscar," n. 434, 1973 e 1975[3]

"1. un robot non può recar danno a un essere umano né può permettere che, a causa del proprio mancato intervento, un essere umano riceva danno. 2. un robot deve obbedire agli ordini impartiti dagli esseri umani, purché tali ordini non contravvengano alla Prima Legge. 3. un robot deve proteggere la propria esistenza, purché questa autodifesa non contrasti con la Prima e con la Seconda Legge."

Queste le tre leggi della robotica, che segnarono ufficialmente il superamento del mostro di Frankenstein. In questa antologia sono raccolte le prime storie sui robot scritte da Asimov, ove compaiono i più famosi (ma non i primi!) automi che non si ribellano all'uomo. Superato Frankenstein, arriviamo al puzzle. Cinque racconti su nove esaminano infatti comportamenti di robot che sembrano contraddire le tre leggi; i protagonisti (prima i collaudatori Povvell e Donovan, poi, col procedere del ciclo, la robopsicologa Susan Calvin) devono scoprire cosa non funziona e ricondurre i rei alla ragione. Frankenstein, uscito dalla porta, rientra dalla finestra.

Lievemente diversi sono gli ultimi due racconti del ciclo, dove scopriamo che, se sulla Terra col nuovo Governo mondiale va tutto così bene, è grazie ai robot che, all'insaputa dei terrestri, governano. Quella che possiamo chiamare "la contraddizione del golem," aleggia su tutta l'antologia: il robot può essere utile ma spaventa; serve ma forse è meglio non servirsene (vedi il racconto *Bugiardo!)*. La logica conclusione di tutto questo è un altro racconto dello stesso Asimov, non contenuto in questa

antologia: *Perché tu ti ricordi di lui! (That Thou Art Mindful of Him*, 1974; in “Fantascienza,” n. 1, Milano, Ciscato, 1976, e in *Ultima tappa*, Milano, Mondadori, “Oscar,” n. 815, 1977), ove un robot estremamente intelligente prepara la ribellione partendo dal concetto che l’essere umano è lui e non i suoi creatori. Frankenstein trionfa: ci vuol ben altro per impedirlo.

La fine dell’eternità

The End of Eternity, 1955 senza indicazione di traduzione; Milano, Mondadori, “Urania,” n. 119, 1956, “Urania,” n. 572, 1971 trad. di U. Malaguti; Bologna, Libra, “Classici,” n. 19, 1975

Gli Eterni sono una congrega di tecnocrati che possono viaggiare nel tempo grazie a una macchina, correggendo la storia per evitare guerre e calamità. Non possono però penetrare in un lasso di tempo futuro, i “Secoli Nascosti,” che vedono come una minaccia per la propria integrità e di conseguenza per l’umanità che “proteggono.” Andrew Harlan, il giovane protagonista, si innamora però di una ragazza di quell’epoca e, ricevuto l’ordine di apportare la variazione che avrebbe modificato i “Secoli Nascosti,” preferisce ribellarsi, distruggendo così l’Eternità e riconquistando una dimensione più umana.

Se è vero che quando Asimov vinse i premi Hugo e Nebula nel ‘73 con *Neanche gli dei* si pensò che il premiato fu l’autore e non il romanzo, abbastanza deludente, è anche vero che l’esaurirsi della sua vena fantastica (almeno per la narrativa lunga) è già avvertibile in questo romanzo del ‘55. Asimov si era già occupato di manipolazione della storia (con la *Trilogia galattica)* e di viaggi nel tempo, ma qui predomina il gusto del paradosso, come quando il protagonista incontra un altro se stesso.

Il romanzo è strutturato nel modo tipico dell’A., analizzando le conseguenze della trasgressione di regole precise (quelle degli Eterni) come nel ciclo della robotica, e imbastendo una trama “gialla” con un problema-mistero che si risolve solo nel finale. La trama, però, già molto complessa, quasi vanvogtiana, viene ulteriormente appesantita da spiegazioni eccessive (e poco convincenti) che tolgono quel pizzico di mistero e di fantastico che troviamo in opere meno rigorose dello stesso Van Vogt. E il messaggio? Il protagonista opta per la fine dell’Eternità, per ritrovare una dimensione più umana di cui fanno parte anche la morte e l’amore (che catalizza la sua decisione). Lo sconcertante però è che la scelta sia stata fatta fra queste due alternative: una libertà “pericolosa e

incerta” ma umana, e una pianificazione che, anche se a fin di bene, annulla il libero arbitrio diventando dittatura, come se programmazione e totalitarismo fossero sinonimi.

Il meglio di Asimov (antologia)

The Best of Isaac Asimov, 1973

trad. di H. Brinis; Milano, Mondadori, “Oscar Cofanetto,” 2 voll., 1975 e 19773

Antologia che contiene i racconti (per la maggior parte già pubblicati in altre antologie): *Naufragio, Notturno, Condotto C, Il destino di Marte, Profondità, Chissà come si divertivano, L’ultima domanda, Il cronoscopio, Conclusione errata, Anniversario, Palla da biliardo, Immagine speculare.* Copre grosso modo 35 anni di attività dell’autore. Quello che rende sopportabile, e in fondo simpatico, un logorroico impenitente come Asimov, è la sua capacità di fare dell’autoironia. Uno scrittore che seppellisce i lettori sotto valanghe di parole, e *le conta*, parrebbe incapace di tanto, eppure il *good doctor*, che sostiene di aver scritto 9 milioni di parole (di cui gran parte spese a parlare di sé) dice a proposito del titolo di questa antologia: “Chi dice che i racconti inclusi siano i miei migliori? Io? L’editore? Qualche critico? Qualcuno dei lettori? (…) Può il termine ‘migliore’ significare qualcosa? Se permettiamo a questa parola di conservare il suo valore assoluto, qualcuno, non avendo mai letto niente di mio, potrebbe essere indotto a esclamare: ‘Santo cielo, e *questi* sarebbero i suoi racconti *migliori?’*”

Astutamente, Asimov mette le mani avanti per parare eventuali critiche: e infatti nessuno, dopo un’introduzione così ribalda, può trovare appigli per contestargli la scelta dei testi. A cosa serve sennò avere un QI eccezionale? (A scrivere meglio, suggeriamo noi.) A parte ciò, i racconti qui inclusi non sono migliori né peggiori di altri, apparsi in altre antologie: diciamo che sono (a parte *Notturno*, che a suo tempo fece scuola) rappresentativi della produzione di serie della catena-di-montaggio-Asimov. Produzione dignitosa, certamente, ma che non merita l’eccessiva considerazione di cui gode da parte del pubblico. Ma tant’è: il morbo di Asimov è come una malattia infantile, l’abbiamo avuto tutti, in gioventù.

James G. Ballard

Deserto d’acqua

The Drowned World, 1962

trad. di S. Torossi; Milano, Mondadori, “Urania,” n. 311, 1963; “Urania,” n. 648, 1974

In un mondo ormai sommerso dallo scioglimento delle calotte polari e trasformato in una continua serie di immense lagune, poche squadre militari si aggirano in quella che era stata un tempo la fascia temperata, oggi immersa in un clima ben peggio che tropicale. Il medico Robert Kerans è aggregato a una di queste a scopo di ricerca. Il rallentamento del ritmo vitale dovuto al terribile caldo spinge lui, come altri, a ripercorrere a ritroso la scala dell’evoluzione, e a vivere, dapprima nei sogni, poi nella realtà, una specie di nuovo Triassico, col suo sole pulsante e i rettili giganti. Man mano che la consapevolezza di questo processo si fa strada nella sua mente, Kerans matura infatti la decisione di spingersi sempre più a sud, invece di tornare verso le zone polari, uniche abitabili. Questo lo porterà a rompere i legami con Beatrice, col suo assistente Bodkins, che pure fanno la stessa scelta; e naturalmente con coloro che invece tentano di resistere alla grande mutazione, come il colonnello Riggs, che rimane attaccato tenacemente a un’idea di razionalità (“io non soffro di folli ossessioni a proposito di queste lagune”), o Strangman, ambiguo pirata a capo di una curiosa banda di uomini e alligatori il cui sogno paranoico è quello di liberare Londra dalla pesante coltre d’acqua che la ricopre. E riuscirà a andare verso sud, “secondo Adamo in cerca del paradiso dimenticato del nuovo Sole.”

The Drowned World riunisce insieme catastrofismo alla Wyndham, storia di “sopravvivenza” alla Robinson Crusoe, romanzo “di crescita” (o di ricerca dell’identità) alla tedesca, indagine sull’inconscio, ma non è precisamente classificabile con nessuna di queste etichette. È, come tutta l’opera di Ballard, un pezzo del grande incubo moderno, una visione di quello che potrebbe accadere o forse sta già accadendo dentro di noi.

L’uomo non può più controllare le condizioni di riproduzione della propria vita. Combattere è un’illusione: la civiltà è morta, ma forse l’uomo si può ancora salvare se si sottomette incondizionatamente alla mutazione ambientale. La falsa “impersonalità” dello stile (lento, distaccato, minuzioso ma in realtà coinvolgente), che sopravvive qua e là nella anonima (e anodina) traduzione italiana, suggerisce e sostiene in realtà proprio questo punto di vista.

Foresta di cristallo

The Crystal World, 1966
trad. di J. Dolman; Milano, Longanesi, “Pocket,” n. 511, 1975

Siamo alla prova forse più matura del Ballard pre-*Crash*, del Ballard dello “spazio interno.” Ancora una volta, secondo il modello collaudato nei romanzi precedenti *(Deserto d’acqua* e *Terra bruciata)* lo sconvolgimento dell’ambiente rimanda a, anzi è, lo sconvolgimento della psiche. Ancora una volta il rifiuto del “nuovo mondo” significa soltanto incapacità di capire la trasformazione e la sua origine. Qui siamo ancora all’inizio della “catastrofe.” In alcune zone del mondo si verifica un processo di cristallizzazione di tutta la materia, organica e inorganica. Ogni oggetto viene a poco a poco “inguainato” in armature cristalline luccicanti, che si dissolvono (ma sempre più difficilmente) solo col movimento o in vicinanza di pietre preziose. Come si viene scoprendo man mano nel corso della narrazione, l’effetto è da mettere in relazione alla creazione di antimateria in varie zone dell’universo: l’antimateria porterebbe con sé una sorta di “anti-tempo”; negli oggetti cristallizzati, insomma, ci sarebbe una “stasi temporale,” che riprodurrebbe nello spazio varie sfaccettature dell’oggetto stesso. Gli esseri viventi “ingioiellati,” in effetti, non muoiono veramente, ma vivono in una sorta di animazione sospesa.

Il dottor Sanders, vicedirettore di un lebbrosario, si reca in una delle zone colpite, nel Madagascar, alla ricerca di due vecchi amici, marito e moglie. In realtà Sanders, come il Kerans di *Deserto d’acqua* o il Bridgman di *La prigione di sabbia*, non cerca tanto i suoi amici Max e Suzanne, con cui ha avuto un rapporto, in passato, sfilacciato ma tenace. Cerca un risposta ai propri fallimenti (a quelli che egli vive come fallimenti). La troverà accettando il mondo di cristallo, e tornando nella foresta: come Balthus, il prete che ha perso la fede, o Ventress, l’architetto

protagonista di un bellissimo duello-proiezione col suo antagonista Thorens. Ognuno di questi personaggi trova nella foresta ingioiellata la risoluzione di un conflitto, di una dicotomia che lo tormentava: come dice Sanders, “lì, nel regno degli arcobaleni, niente è distinguibile da nient’altro.” Un’ennesima esplorazione, se vogliamo, del tema del “doppio”: che Ballard però mostra qui di sentire moltissimo (in una prima versione della seconda parte del romanzo, *L’uomo illuminato*, pubblicata nell’antologia *Il gigante annegato*, il protagonista è una trasparente proiezione dell’autore: James B.). Un’esplorazione offerta al lettore con la scrittura apparentemente piana, contenuta, e in realtà tesissima, di Ballard, in cui ogni frase, ogni immagine, è un contributo alla chiave di lettura del libro.

Il giorno senza fine (antologia)
The Day of Forever, 1967
trad. di L. Costa; Milano, Longanesi, “Fantapocket,” n. 5, 1976

Incubo a quattro dimensioni (antologia)
The Four-Dimensional Nightmare, 1963
trad. di H. Brinis, B. Della Frattina e altri; Milano, Mondadori, “Oscar,” n. 842, 1978

Il gigante annegato (antologia)
The Terminal Beach, 1964
trad. di B. Della Frattina; Milano, Mondadori, “Urania, n. 764, 1978

La zona del disastro (antologia)
Disaster Area, 1967
trad. di V. Curtoni, H. Brinis e altri; Milano, Mondadori, Urania,” n. 779, 1979

Con le due ultime antologie di Urania, che riprendono alcuni racconti già apparsi in italiano insieme a altri inediti, gran parte della produzione di racconti di Ballard fino al 1967 è disponibile nella nostra lingua. Con l’eccezione, s’intende, dei racconti più “sperimentali” raccolti in *The Atrocity Exhibition* (1969) che, insieme con il romanzo *Crash* (1973) attenderanno ancora chissà quanti anni nei cassetti degli editori, più per miopia e pigrizia intellettuale, ovviamente, che per le “ragioni di mercato” comunemente addotte. Ma è inutile piangere. Contentiamoci per il

momento di quello che c’è, e che è comunque sufficiente, per chi ne ha voglia, a farsi un’idea di quello che è stato indubbiamente lo scrittore di fantascienza più interessante degli anni Sessanta, e anche quello che, in modo sotterraneo ma profondo, ha influenzato maggiormente quelli che, dopo di lui, hanno lavorato al rinnovamento della fantascienza degli anni Settanta, da Disch a Delany.

La fantascienza di Ballard si occupa, secondo la sua stessa ormai celebre definizione, dello “spazio interno” piuttosto che dello “spazio esterno,” cioè della psicologia, delle modificazioni dell’inconscio individuale e collettivo di fronte alle trasformazioni sociali e tecnologiche. Anche questa definizione, in realtà, rischia di essere fuorviante, se con essa ci aspettiamo di trovare un discorso centrato prevalentemente sulla proiezione delle strutture sociali, come accade in una parte consistente della fantascienza americana cosiddetta sociologica. I racconti di questo tipo, che pure ci sono, sono una minoranza nella produzione di Ballard: *Città di concentramento* (1967, in *La zona del disastro),* uno dei suoi primi racconti, è una variazione, già personalissima, sul tema classico dell’universo chiuso, in questo caso una città da cui non si può uscire: lo sperimenterà il protagonista, che parte per cercare l’inesistente spazio aperto, e si ritrova dopo un lungo viaggio al punto di partenza. Il tema delle strutture urbane ipertrofiche, connesso alla questione della sovrappopolazione, si ritrova nel più famoso *Per piccina che…* (1961, in *Il gigante annegato)* e ha ispirato anche qualcosa della produzione più recente, e in genere un po’ ripetitiva, di Ballard *(Condominium,* “Urania,” 1976). Non manca, naturalmente, il tema della pubblicità e del controllo totale che si esercita attraverso di essa sulla popolazione, ridotta a un esercito di “consumatori”: *L’uomo subliminale* (1963, in *La zona del disastro),* racconto interessante anche perché contiene una delle poche figure di oppositori attivi del sistema che si ritrovino in Ballard (e che naturalmente finirà sconfitto).

Altri “luoghi” classici della fantascienza sono in genere ignorati. Non troviamo mai extraterrestri in questi racconti, e nei pochi casi in cui v’è qualche cenno della loro presenza (messaggi misteriosi, inspiegabili strutture o apparizioni), esso è solo il contrappunto delle mutazioni biologiche e psichiche in atto *(Le voci del tempo,* 1960, in *Incubo a quattro dimensioni),* della scansione del tempo cosmico *(Le terre di attesa,* 1959, in *Il giorno senza fine,* un racconto ancora poco “ballardiano”), o semplicemente la testimonianza sdoppiata della nevrosi sociale *(Essi ci*

guardano dalle torri, 1962, in *Incubo a quattro dimensioni).* Il diverso, l'altro, il "doppio," suggerisce Ballard, nasce dal di dentro dell'uomo, si nutre delle sopravvivenze archetipali relegate dall'evoluzione fra le pieghe dell'inconscio — o addirittura si identifica con esse —, viene stimolato e fatto scattare dai progressi tecnologici del nostro secolo. La presenza dei corpi celesti artificiali luminosi — satelliti, capsule di astronauti morti — che ritorna in diversi racconti *(La prigione di sabbia*, 1962, in *Incubo…; La spiaggia*, 1963, in *Il gigante…)* non è un dato estrinseco, come invece qualche volta l'ambientazione spaziale nei rari racconti in cui compare (*Domani è un milione di anni*, 1966, in *Il giorno…):* è una parte, come dice lo stesso Ballard, "dell'astronomia dei sogni che affollano le nostre menti."

Di fronte a questi processi i personaggi di Ballard conservano un'ambiguità di fondo che, non c'è dubbio, è l'ambiguità dello stesso autore. Man mano che vanno scoprendo la corrispondenza fra segni esterni e processi interiori, e si costruiscono quindi, passo passo, la loro realtà, i protagonisti di questi racconti scoprono anche il prezzo che devono pagare, l'emarginazione dalla società, non solo da quella attuale, ma da ogni consorzio umano, da ogni forma di "solidarietà." Sono questi i racconti più belli, che ripetono in fondo, in forma concentrata e forse per questo più efficace, lo schema di *Deserto d'acqua* e *Foresta di cristallo:* un personaggio, medico o scienziato in genere, comunque "professionista," immerso in un ambiente "straniato" dalla catastrofe o da una artificiosa straordinarietà, comincia a riflettere sul senso di insoddisfazione e di inquietudine che provava nella precedente vita "normale," poco a poco si sintonizza col nuovo ambiente e vi si costruisce una realtà, non alienata, è vero, ma neppure condivisibile con altri.

L'archeologo di *Delta al tramonto* (1964, in *Il gigante…);* il Renthall di *Essi ci guardano dalle torri*, che resta, ambiguamente, unico testimone dell'apparizione degli osservatori delle torri che si librano sopra la città, e che ora nessun altro vede, mentre fino a pochi giorni prima il terrore che ispiravano aveva paralizzato tutti gli abitanti (affascinante metafora dei processi di introiezione del potere e di formazione del consenso); il Bridgman di *La prigione di sabbia*, che nella distesa di sabbia marziana depositata intorno a Cape Canaveral cerca la compensazione di antiche frustrazioni: sono altrettante variazioni di un unico modello.

Il confine con la malattia mentale è esiguo, e Ballard non lo nasconde. In *Zona di terrore* (1960, in *La zona…)* si tratta proprio della produzione

psicotica e schizoide, da parte del protagonista, di propri “doppi” (un tema che, abbiamo già detto, ritorna altre volte in questi racconti). Con *Domani è un milione di anni* e *La Gioconda del crepuscolo di mezzogiorno* (1963, in *Il gigante…),* si chiarisce anche il rapporto con i personaggi femminili, che in Ballard è sempre conflittuale: essi sono insieme lo stimolo e il limite con cui i suoi personaggi maschili si scontrano. Nel primo dei due racconti citati il protagonista, dopo aver ucciso la moglie, vive con il suo fantasma (da lui creduto reale); nel secondo Maitland, perseguitato da una visione femminile durante un periodo di forzata cecità, riesce a riconciliarsi con se stesso solo quando riconosce il carattere incestuoso di quella visione, ripetendo (come punizione e liberazione insieme) il gesto di Edipo. Il tema predominante delle realtà psichiche separate è contrappuntato quasi sempre da quello del tempo, dall’“ossessione della consapevolezza del tempo,” per dirla con un personaggio ballardiano, tipica dell’occidentale “sempre intento a imbottire la propria vita di cosiddette esperienze significative”: basti ricordare, per tutti, *Cronopoli* (1960, in *Incubo a quattro dimensioni).* E, insieme a esso, il tema della “sanzione sociale.”

Se l’attenzione di Ballard è puntata sull’inconscio dei personaggi più che sulle strutture sociali, la presenza della sanzione della società è costante, sullo sfondo; verrebbe fatto di dire che sia incorporata nelle parole, e che basti a spiegare la tragica bellezza dello stile di questi racconti, apparentemente semplicissimo eppure, sul serio, inconfondibile. Tutto è raccontato in terza persona, ma tutto è visto attraverso l’occhio del protagonista, che si porta dietro, inespressa e costringente, la consapevolezza che la sua vittoria passa per la sua condanna da parte della società, e che, talvolta, non possa comportare che la morte. Il tema del sociale, del politico, dello spettacolo politico e dei grandi miti dei media contemporanei esploderà in *The Atrocity Exhibition* e in *Crash.* Lo stile di questi primi racconti non poteva approdare che alla scomposizione e alla pirotecnia verbale di quelle opere. Qui possiamo leggere solo *Terminal (The Terminal Beach*, 1964, in 77 *gigante…),* un racconto che già prelude appunto a quel successivo Ballard. La realtà è già frantumata, in questo atollo del Pacifico, un tempo teatro dei primi esperimenti nucleari, in cui l’ex-pilota Traven, in bilico tra passato e futuro, si abbandona alla premonizione della propria morte (sicuramente imminente a causa delle radiazioni) convinto che la bomba a idrogeno, come “simbolo di assoluta libertà,” gli abbia “dato il diritto, anzi l’obbligo” di fare tutto ciò che

vuole. Chi muore, in realtà — come è ovvio nel gioco simbolico di Ballard — non è Traven, ma l'intera specie dell'homo sapiens. E naturalmente sappiamo chi ringraziare.

I segreti di Vermilion Sands (antologia)
Vermilion Sands, 1971
trad. di R. Rambelli; Roma, Fanucci, “Orizzonti,” n. 9, 1976

Vermilion Sands: il suburbio della mente. Cantanti, scultori, pittori, cineasti, tutti contorti in una strana follia che sembra per lo più causata dall'ambiente circostante, che assume man mano una vera e propria “identità,” mentre al contrario i personaggi che lo popolano assomigliano sempre più a succubi o ombre. Eppure i villeggianti di questo luogo di villeggiatura per ricchi, esotico e decadente, hanno sempre una dimensione dipinta con tratti marcati: così è per Jane Cyraclides, la torturatrice di orchidee di *Prima Belladonna*, altrettanto è per la poetessa Aurora Day che in *Studio 5* cerca di convincere i poeti a tornare a comporre di persona, non servendosi di calcolatori appositamente programmati. Anche le ombre in questo “spazio interiore,” in questo angolo dimenticato della psiche umana affermano la loro esistenza: così è per l'attrice suicida de *I mille sogni di Stellavista* la cui presenza permea ancora la casa “psicotropica” in cui è vissuta.

Si è detto ampiamente della qualità sociale e/o introspettiva delle tematiche ballardiane: questa raccolta, in parte atipica rispetto a gran parte della sua produzione, ci permette di sfiorare l'aspetto del Ballard esteta, raffinato pittore non a caso vicino ai tormentati personaggi di questi racconti. C'è chi ha parlato di Dalì o Fellini, ma le tinte di questi due visionari della nostra e di passate-future civiltà sono più forti di quelle usate da Ballard: le diafane cantanti e le torbide poetesse sembrano uscire dalle traslucide trasparenze di un preraffaellita, e l'odore di decadenza e solitudine fa pensare a qualche esangue e contorto poeta crepuscolare, facile a confondere l'immagine della bellezza con quella della morte.

Alfred Bester

L’uomo disintegrato

The Demolished Man, 1952
trad. di M. Salmi; Milano, Mondadori, “Urania,” n. 312, 1963 e in *Stella a 5 mondi*, “Omnibus,” 1973, 1977[2]

Alfred Bester è uno dei pochi scrittori di fantascienza di cui si vorrebbe che scrivesse di più: caso anomalo, visto che la maggior parte dei suoi colleghi farebbe meglio a scrivere di meno e magari meglio. Ma la SF è un prodotto di mercato, quindi ha le sue regole di dare-avere a cui non si sfugge. Il motivo per cui Bester scrive così poco è che fa un altro mestiere, esattamente lo sceneggiatore per la TV: la quale attività gli ha insegnato peraltro proprio quegli espedienti che hanno fatto di almeno uno dei suoi libri, e cioè questo *L’uomo disintegrato*, uno dei capolavori della fantascienza. Bester è uno scrittore lineare: pochi personaggi, semplicità ma non banalità nella successione degli avvenimenti, un’ambientazione e un dialogo quasi teatrali. Inoltre, e in questo caso è di estrema importanza trattandosi tutto sommato di un giallo anche se raffinatissimo, la capacità davvero rara di saper dosare la suspense e di tener desta l’attenzione di chi legge senza dover ricorrere ogni venti righe a qualche artifizio magari grossolano. La storia di Ben Reich, l’assassino telepate che riesce a tenere in scacco una polizia dotata di tutti i mezzi per poter sondare la mente, è indimenticabile: unico rammarico è che questo romanzo non abbia avuto una degna presentazione editoriale in Italia.

James Blish

Guerra al grande nulla

A Case of Conscience, 1958
trad. di G. Severi; Milano, Mondadori, “Urania,” n. 226, 1960; “Urania,” n. 474, 1967; “Oscar,” n. 680, 1976
trad. di R. Valla; Milano, Nord “Cosmo Oro,” n. 17, 1975

In questo romanzo, come nel ciclo farmeriano di Padre Carmody, il personaggio principale è un prete. Padre Ramon Ruiz-Sanchez del Perù, Ecclesiastico Regolare della compagnia di Gesù è in veste di biologo sul pianeta Lithia insieme a altri tre scienziati incaricati di “stabilire se il pianeta fosse o non fosse adatto come scalo della Terra, senza il rischio di effetti dannosi per i terrestri quanto per i lithiani.” La decisione risulta difficile e i pareri sono decisamente contrapposti. Per il fisico Cleaver non ci sono dubbi. Il giudizio deve essere negativo, per permettere un piano segreto che garantisca all’ONU la possibilità di utilizzare Lithia come un inesauribile deposito di bombe nucleari, grazie alla grande abbondanza di litio presente nel pianeta. E con Cleaver è d’accordo anche l’esperto minerario Agronski, mentre decisamente contrario a questo progetto è il chimico Michelis che appoggia l’apertura del pianeta per un reciproco scambio di conoscenze scientifiche.

Ma per il biologo gesuita il giudizio su quel pianeta è un caso di coscienza “e, come la creazione, la coscienza non può fare le cose in fretta.” Le caratteristiche uniche di questa razza aliena, contrassegnata dal “perenne buon senso,” da una “calma santità” e da un “equilibrio mentale” senza eccezioni, e tutto questo senza conoscere Dio, ma agendo in modo del tutto spontaneo per il solo fatto che è ragionevole e naturale comportarsi così, rendono tutto ciò, agli occhi del sacerdote, sospetto di creazione diabolica, una messa in scena operata dal Maligno per dimostrare l’inutilità di Dio. La proposta del Padre sarà la quarantena per l’intero pianeta. Lithia finirà sull’Index Expurgatorius come il libro diabolico *Finnegan’s Wake* di James Joyce che il gesuita aveva avuto il

permesso speciale di leggere, per avere informazioni dirette sul grande Avversario.

Un vero thrilling teologico in cui il problema della fede religiosa si interseca con i fondamenti della scienza. Ma è proprio nella vittoria della prima sulla seconda, nel coinvolgimento della scienza a puro strumento del volere divino (l'esorcismo finale che distruggerà il pianeta, aiutato da una reazione atomica a catena), che la religione mostra la propria sconfitta nel rivelarsi puro e semplice *Ersatz* della totale assenza di significato e realtà del mondo oggettivo. "Non vedo perché la mia fede in un Dio che voi non potete accettare sia più astratta e complicata della visione che Mike si figura dell'atomo come di un buco nell'interno di un buco dentro un buco. M'immagino che alla lunga, quando saremo arrivati alla sostanza fondamentale dell'universo, scopriremo che non c'è nulla, ma solo delle non-cose che si muovono in un non-spazio in un non-tempo. Il giorno in cui questo accadrà, a me rimarrà Dio e a voi non resterà niente."

Ray Bradbury

Cronache marziane

The Martian Chronicles, 1950
trad. di G Monicelli; Milano, Mondadori, “Medusa, n. 341, 1954; “Oscar,” n. 181, 1968, 1977”

Ray Bradbury è uno dei pochi scrittori di fantascienza accettati dalla critica nel *mainstream*, vale a dire la letteratura “normale.” Ciò significa che le loro opere possono essere pubblicate senza la scomoda etichetta “fantascienza” anche in collane prestigiose come la “Medusa” mondadoriana, che per l’appunto collocò Bradbury tra Hemingway e Steinbeck nell’intento di allargare il panorama della narrativa americana contemporanea. Sarà un caso che a quei tempi il curatore della “Medusa” fosse lo stesso di “Urania,” cioè Giorgio Monicelli? Una volta stabilito che le qualità letterarie di Bradbury sono superiori a quelle di molti suoi colleghi, sarebbe da approfondire la teoria secondo la quale queste qualità sono inversamente proporzionali alla capacità di *narrare* storie fantastiche: in altri termini, c’è il fondato sospetto che Bradbury (ma anche Vonnegut, per esempio) si preoccupi troppo dell’eleganza della prosa e troppo poco dello sviluppo dell’azione. Al lettore abituale di SF le sue trame appaiono effettivamente esili, certamente più adatte alla *short story* (dove infatti Bradbury eccelle) che non al romanzo; mentre le acrobazie stilistiche non sono d’altronde percepibili attraverso le traduzioni, che inevitabilmente livellano testi dalle caratteristiche spesso assai diverse.

Cronache marziane è comunque un ciclo di racconti (formula quanto mai fortunata in SF) senza alcun nesso tra loro se non per il fatto di essere ambientati su Marte. L’antichissima civiltà marziana, spirituale e poetica

— rappresentante di valori ormai ignorati dagli uomini

— è letteralmente invisibile ai pratici e materialisti coloni terrestri, che continueranno invano a cercarne le tracce fino al momento in cui lo scoppio di una guerra li richiamerà sul loro pianeta, perdendo forse per sempre l’occasione di recuperare all’umanità quei valori perduti. In ultima

analisi, è una trasparente apologia di certo idealismo romantico che, quand'è esposto bene, riesce abbastanza convincente e sincero.

Frederic Brown

Assurdo universo

What Mad Universe, 1948-49
trad. di A. Mandrini; Milano, Mondadori, "Urania," n. 25, 1953; in *Universo a 7 incognite*, "Omnibus," 1963, 1976[4]; e in "Millemondinverno," 1973

Famoso per le sue opere satiriche, spesso azzeccate e pungenti, Brown se la prende in questo romanzo del '48 con il mondo dei *pulps* (le riviste popolari americane d'anteguerra) in generale e della SF in particolare. Partendo da uno spunto abbastanza banale, un razzo lunare che ricade sulla Terra (ma evidentemente non è questo che interessa l'A.), ci viene descritta l'epopea di un direttore di una rivista di SF nell'universo parallelo in cui viene sbalzato. Universo assurdo, appunto, dove vivono mostri purpurei, spie vegane e altre amenità del genere, spesso usate da altri autori in modo serioso. Anche se l'universo parallelo in questione coincide fin nei particolari con quello immaginato da un lettore adolescente, fanatico del genere, è tutto il mondo della SF americana a essere coinvolto in questa satira. E la dimostrazione di ciò sta proprio nel finale: un lieto fine, evidentemente, ma costruito proprio per ironizzare sulla cattiva abitudine in molta parte della narrativa fantascientifica di concludere in modo positivo sia romanzi che racconti. E cosa può essere più roseo del tornare in un universo il più simile possibile al proprio, ma in cui ci si ritrova editori di una grossa catena di pubblicazioni (della quale prima il protagonista era solo un dipendente) e in cui si gode dell'amore più profondo e devoto della donna di cui si è innamorati?

Conosciuto soprattutto per la narrativa breve (più volte ristampato anche in Italia il racconto *Sentry* del '54) e per i romanzi brevi raccolti nelle antologie *Luna, luna di miele* e *L'angelico lombrico* pubblicate da "Urania," l'A. dimostra come anche in opere di maggior lunghezza la sua fantasia e la sua verve satirica non si stemperino malamente, ma abbiano al contrario maggiore possibilità di svolgersi in modo completo.

John Brunner

Tutti a Zanzibar

Stand on Zanzibar, 1968

trad. di R. Prinzhofer; Milano, Nord, “SF Anticipazione,” n. 9, 1977

Di questo libro si è parlato come di un capolavoro della letteratura *tout court*, e come di un successo gonfiato ad arte; si è detto che rappresenta un’inquietante mappa del nostro futuro, e uno dei tentativi più riusciti di coniugare l’invenzione narrativa con le tecniche sperimentali, ma anche che imita pedestremente, con vent’anni di ritardo, lo stile dei romanzi di Dos Passos. L’autore è un inglese non giovane, attivo fin dagli anni Cinquanta, con una pletora di romanzi di tipo avventuroso, che è stato influenzato, verso la fine degli anni Sessanta, dal movimento della *new wave*, producendo alcune opere che utilizzano largamente intuizioni stilistiche e tematiche da essa provenienti. *Tutti a Zanzibar* è uno dei primi tentativi del genere, e è un libro, per quanto se ne possa dire, che non lascia certo indifferenti.

Come nei successivi *L’orbita spezzata* e *Il gregge alza la testa*, lo scenario è un futuro a noi molto prossimo, nella fattispecie gli anni attorno al 2010: e Brunner ci dà un affresco di un mondo sovraffollato, con le leggi eugenetiche che mirano a ridurre il tasso di natalità, la gigantesca cupola che ricopre New York, il calcolatore autocosciente che rappresenta il nuovo oracolo di questo mondo. Se questi elementi rappresentano” delle proiezioni, per così dire, a medio termine, altri non sono neppure estrapolati, ma presi pari pari dalla nostra realtà: le multinazionali, i *riots* improvvisi e apparentemente senza cause né obiettivi “politici” dei neri nelle metropoli, i terroristi che proseguono la loro ignorata e inefficace guerriglia. Questo affresco, offerto al lettore con una congerie lussureggiante di flashes di vita quotidiana, storie continuamente emergenti di personaggi “minori,” e soprattutto con l’ossessiva presenza dei media, fa passare in secondo piano l’intreccio in senso classico, la

storia parallela di un dirigente nero di una multinazionale e di un agente segreto bianco, e delle loro missioni in Africa e nello Yatakang (trasparente figurazione dell'Indonesia): e anche — spiacerà forse all'autore — gli irritanti sproloqui del sociologo-barbone Chad Mulligan, a cui Brunner pare aver affidato l'esposizione delle sue opinioni più convinte.

Chi vuole sobbarcarsi la lettura di queste 600 e più pagine, lo faccia dunque (che ne vale comunque la pena) sapendo che *Tutti a Zanzibar* non è *il* (e nemmeno *un)* grande capolavoro della fantascienza, ma un'opera in cui, più che in altre anche meglio riuscite (come *Il gregge alza la testa)* Brunner è riuscito a darci il senso angoscioso ma anche quasi ilare della simulazione iperreale che domina la nostra vita: quella del calcolatore e dei mass media costruttori di realtà tanto autentiche quanto quella in cui crediamo di vivere.

Il gregge alza la testa

The Sheep Look Vp, 1972
trad. di R. Prinzhofer; Milano, Nord, "SF Anticipazione," n. 4, 1975

Questo complesso romanzo — se di romanzo in senso stretto si può parlare, perché in certi passi sembra di leggere le notizie di un quotidiano, e questo non va a demerito di Brunner, ma del nostro pianeta — è la punta di diamante della particolare branca della SF chiamata fantaecologia. È un romanzo che tutti probabilmente hanno letto con una punta di fastidio e di imbarazzo soprattutto man mano che passano gli anni, perché il progressivo aumentare delle probabilità che il tutto si avveri ingenera nel lettore un senso diffuso di disagio. È la storia del tentativo di adattarsi della razza umana, e in particolare del popolo libero e felice degli Stati Uniti, alle mutate condizioni di vita sul pianeta. Nel 1983 l'aria è pressoché irrespirabile e girare a lungo senza maschera all'aperto genera gravi forme di intossicazione. Il cibo è ottenuto quasi tutto artificialmente, tranne poche primizie superstiti che sono appannaggio dei ricchi oppure di una nuova razza di radical-chic macrobiotici.

Ma se negli States va male, altrove va peggio. La parte centrale e più drammatica del libro riguarda l'invio, con conseguenze disperatamente atroci, di scorte alimentari avariate da un allucinogeno che provoca una forma gravissima di follia omicida, a alcune popolazioni di paesi poveri che stanno morendo di fame. Questo diventa uno, ma non l'unico, nucleo

della *((escalation.* La conclusione? Per salvare il mondo, l’unica speranza è eliminare i 200 milioni di pazzi che hanno finito per rovinarlo quasi irrimediabilmente: e così gli States si liquefanno in un doloroso ma necessario suicidio nucleare.

Algis Budrys

Incognita uomo

Who?, 1958

trad. di L. Torri; Piacenza, La Tribuna, “Galassia,” n. 64, 1966; e nell’antologia *Spie nello spazio*, Milano, Mondadori, “Biblioteca di Segretissimo,” 1977

Un laboratorio, nei pressi della Cortina di ferro, esplode e i russi sono i più veloci a giungere sul posto e a prelevare l’unico scienziato sopravvissuto. Questo in un mondo dove la guerra fredda è ormai normale, e dove se si rompe il precario equilibrio presente è la fine. Dopo due mesi lo scienziato verrà restituito, ma la sua testa è ora una maschera di ferro, estremamente elaborata e funzionale, come lo è anche un suo braccio. Rogers, l’americano incaricato di scoprire se l’“uomo” è realmente Lucas Martino, lo scienziato, pedina fondamentale per il proseguimento della guerra fredda, non trova il modo di farlo. E è su questo che si svolge poi tutto il libro: come fare a dimostrare l’identità di un uomo, quando si è (e conviene) essere convinti del contrario? Gli agenti nemici, o i propri agenti in territorio nemico, per sopravvivere, devono assumere completamente un ruolo, un’identità. Noi tutti, nel vivere con gli altri, nel rapportarci agli altri assumiamo (o, meglio, siamo costretti a assumere) un ruolo preciso, ben definito. Se ne usciamo, se ci rifiutiamo di mantenerlo, provochiamo stupore, incredulità, rifiuto.

Siccome nessuno ha potuto dimostrare se lo sia o non lo sia, Martino non *può* più essere se stesso, e viene escluso dalla propria vita: non potrà più lavorare in laboratori e verrà costantemente seguito e osservato fino alla morte. Questa storia viene portata avanti da Budrys con uno stile estremamente efficace e appropriato, fino a quando si mantiene su questa linea di ragionamento. Il libro cala notevolmente di tono quando si narra l’infanzia di Martino (parti abbastanza inutili e farraginose) e nella parte finale, in cui si tenta di chiarire se lui è o non è chi dice di essere, chiarimento francamente dannoso alla struttura del libro.

Anthony Burgess

Un’arancia a **orologeria**

A Clockwork Orange, 1962
trad. di F. Bossi; Torino, Einaudi, “Supercoralli,” 1969 e “Nuovi Coralli,” 1972, 1974[4]

Quasi mai la riduzione cinematografica di un’opera letteraria rende giustizia al reale valore dell’originale: e l’impresa è quanto mai difficile quando ci sono di mezzo invenzioni lessicali e/o altre elaborazioni linguistiche, come nel caso del romanzo di Burgess. Eppure *l’Arancia meccanica* di Kubrick rovescia i termini di questa superiorità della parola sull’immagine, grazie a un linguaggio visivo ricco di invenzioni lessicali, e d’ogni altro genere, assai meno ovvie di quanto appaiano nell’opera originale. A chi, per esempio, verrebbe in mente di associare la gaudente musica di Beethoven e Rossini a scene di demenziale violenza? A Burgess certamente no: ma Kubrick l’ha usata con stupefacente intuizione, scrivendo una pagina memorabile nella storia del cinema.

Stabilito dunque che il romanzo deve gran parte della fama alla sua trasposizione filmica, non vale la pena dissertare ora, come alcuni hanno fatto, intorno alle suddette invenzioni lessicali, che si riducono alla creazione di uno slang alquanto artificioso e povero di struttura, sul quale hanno sudato sangue incongruamente traduttori di mezzo mondo. Burgess intendeva evidentemente accentuare l’impressione di *alienità* nei confronti del protagonista (che narra in prima persona avvalendosi di questo pseudo linguaggio “giovanile”) per motivi che vedremo più avanti. La trama è arcinota: Alex, teppista imberbe ma carogna come pochi, imperversa con la sua banda pestando a morte i mendicanti e stuprando femmine di ogni età compresa tra i 10 e i 60. Prepotente anche verso i compagni, dopo aver commesso un omicidio viene da loro tradito e finisce in galera. La società per “recuperarlo” non trova di meglio che sottoporlo a un condizionamento pavloviano, che lo rende innocuo al prossimo ma esposto a subire, inerme,

le violenze altrui. Essendo il suo “caso” strumentalizzato dal partito d’opposizione, Alex viene allora corteggiato da quello al governo, che lo riporta tempestivamente alla “normalità”: il Potere val bene un teppista, no?

L’ideologia che traspare da questo apologo è fin troppo evidente, né Burgess fa alcunché per celarla: la sua avversione per i giovani, la sua viscerale incapacità di recepirne le motivazioni, gli fanno trasferire in Alex tutti i mostri dell’Id borghese, secondo uno schema di rimozione tipico della cosiddetta “maggioranza silenziosa,” e che trova la sua apoteosi nel giudizio violentemente negativo espresso sui partiti politici. Non è forse vero che i progressisti sono più interessati ai diritti dei criminali, dei balordi, dei “pervertiti,” che non a quelli degli onesti cittadini? E non è altrettanto vero che i conservatori, pur di conservare (di qui il nome?) il potere, stanno al gioco col massimo cinismo, anziché tutelare la sicurezza di tanta brava gente: possibile che i mendicanti non possano mendicare in santa pace?

Vittorio Catani

L’eternità e i mostri

Piacenza, La Tribuna, “Galassia,” n. 158, 1972 e “Bigalassia,” n. 40, 1978

Questa antologia di racconti pubblicata nel ‘72 da “Galassia” sotto la coraggiosa gestione Curtoni-Montanari, mette in rilievo la notevole personalità dell’A., che costituisce una lieta sorpresa per coloro che non hanno soverchia stima per la SF italiana. In *Breve eternità felice di Viktor Thalimon*, il romanzo breve ispirato da un racconto di Hemingway citato nella narrazione, un uomo sfibrato dalla vita monotona in una civiltà tecnologica cerca di ritrovare la propria vitalità interiore, la propria personalità, cacciando su un pianeta arretrato un mitico animale. Morirà, sconfitto dalla natura opprimente e dalla droga, mentre è sul punto di raggiungere la preda. Seguono *I mostri*, sulla incomunicabilità dell’uomo; *Nella sfera*, racconto dolce e amaro sulla preveggenza, ambientato in una carovana di saltimbanchi, e *La vita di Marion.* Sono notevoli la chiarezza con cui i messaggi vengono comunicati, pur usando la metafora, il simbolo o l’immagine fantastica, e l’ottima duttilità dello stile che si adatta perfettamente ai contenuti. Si veda per tutti il primo racconto dove viene descritta in modo estremamente reale la natura aliena del pianeta, che con il suo clima e la sua atmosfera sembra la concretizzazione esteriore dello stato d’animo del protagonista, oppresso e soffocato da una vita disumana. Catani, nato a Bari nel ‘40, ha sfruttato molto bene lo spazio ristretto dato normalmente agli autori italiani. Nel ‘76 pubblicava un ottimo romanzo breve, *Attentato all’utopia*, nel ‘78 i racconti *Il pianeta dell’entropia* e *Davanti al Palazzo di Vetro.* Si notano in questi ultimi lavori, definiti dall’A. stesso di “fantamarxismo,” un’ulteriore maturazione e un accresciuto interesse per i problemi politico-sociali.

John Christopher

La morte dell’erba

The Death of Grass (o *No Biade of Grass),* 1956
trad. di M. Galli; Milano, Mondadori, “Urania,” n. 476, 1967; “Oscar,” n. 506, 1973

Romanzo tra i più famosi del filone catastrofico inglese: stavolta il disastro prende il via da un virus che distrugge tutte le graminacee del mondo. Nella lotta per la sopravvivenza che ne segue, una famiglia fugge dalla città per raggiungere dei parenti in una fattoria situata in una valle facilmente difendibile. Ma il percorso per giungere alla meta è pieno di pericoli e per superarli è giocoforza formare una banda con altri esuli. Arrivati a destinazione e dovendo scegliere tra il vincolo di sangue che li lega ai parenti e il nuovo clan consolidatosi nella lotta per sopravvivere, scelgono quest’ultimo e danno battaglia per espugnare la fortezza in cui è stata trasformata la fattoria: “l’uomo è amico per convenienza e nemico per istinto.”

John Christopher (alias Christopher Samuel Youd) è un autore minore nel campo della fantascienza ma le sue opere, imperniate sul tema della catastrofe, sono pungenti nella descrizione dello sfaldarsi dei comportamenti delle persone civili di fronte a situazioni anomale. Il blackout della civiltà fa cadere le maschere della cultura e dell’etica. Dello stesso autore ricordiamo: *L’inverno senza fine* (“Galassia,” n. 46) e *Una ruga sulla terra* (“Urania,” n. 463). Nel 1970 Cornei Wilde ha tratto da questo romanzo un film discreto dal titolo *2000: la fine dell’uomo.*

Arthur C. Clarke

La città e le stelle

The City and the Stars, 1956

trad. di H. Brinis; Milano, Mondadori, "Urania," n. 158, 1957; "Urania," n. 456, 1967

trad. di U. Malaguti; Bologna, Libra, "Classici," n. 17, 1975, 1978[2]

Non esistono delle qualità precise che facciano di un romanzo, un classico o un capolavoro. Succede così che alcune opere piuttosto valide vengano dimenticate, mentre altre, pur senza eccellere vengano ristampate numerose volte ottenendo sempre buoni successi. È il caso appunto di *The City and the Stars:* nato riscrivendo e allungando (forse annacquando) il racconto *Against the Fall of Night* (apparso sulla rivista americana "Startling Stories" nel '48) e pubblicato nel '56, ha subito riscosso le simpatie del pubblico, entrando di forza nel novero dei classici. Il romanzo ci parla di una Terra del lontano futuro dove gli uomini, sconfitti da una razza extraterrestre, si rinchiudono in una città, Diaspar, dove la tecnologia impera. Proprio quest'ultimo motivo porta gli uomini a vivere in modo spento, perdendo spirito d'iniziativa e immaginazione. Ma un ragazzo, andando alla scoperta della mitica città di Lys, antitesi di Diaspar, sconvolgerà completamente questo quadro.

La trama è piuttosto insolita per Clarke, (forse il "più scienziato" fra gli scrittori di SF), che infatti preferisce ambientare le sue storie in un futuro più prossimo, descrivendone con rigore i probabili sviluppi scientifico-tecnologici. Questa particolarità però non gli impedisce di affascinarci con le sue probabilissime invenzioni, né di affermare la sua fiducia nella scienza. Nonostante deprechi lo stato di prostrazione in cui vivono gli uomini di Diaspar, la nascita del protagonista che distruggerà questo stato di cose non è casuale, ma programmata dai previdenti scienziati-fondatori della città superstite (tema ripreso in seguito da altri autori e al quale è in qualche modo debitore John Boorman nell'ottimo film *Zardoz).* Traspare cioè tutta la simpatia dell'A. per la città-tecnologica. E nonostante alcuni

obiettivi mancati, soprattutto da un punto di vista lirico, probabilmente l’innegabile fascino di quest’opera nasce, oltre che dal realismo che assume il probabile, proprio dall’entusiasmo scientifico di Clarke.

David G. Compton

L’occhio insonne

The Unsleeping Eye, 1975

trad. di. G. P. Cossato e S. Sandrelli; Milano, Nord, “SF Anticipazione,” n. 10, 1977

Questo romanzo è il più tipico di Compton, autore inglese impostosi prepotentemente all’attenzione in questi ultimi anni. Tipica è l’ambientazione, tra una decina d’anni, e tipica la trama, basata su un’unica “idea”: la possibilità di innestare telecamere direttamente negli occhi dei cronisti. Infatti, tutta l’attenzione e la bravura di Compton sono concentrate sulla rappresentazione il più possibile reale dei personaggi, sia nel loro passato che nel loro presente, sia nei loro pensieri che nei loro comportamenti. Quel che si chiama, insomma, l’approfondimento psicologico dei personaggi.

Roddie, “l’occhio insonne” del titolo, è un buon giornalista televisivo, nei cui occhi è stata innestata una telecamera. Il suo primo servizio ha come “oggetto” Katherine, una donna colpita da uno dei rari mali mortali rimasti. L’interazione fra i due è descritta da Compton con un’estrema maestria. Da una parte Katherine che fugge dalla città, dalla “società civile,” per sfuggire all’assedio soffocante dei mass-media e che trova la sua libertà solo nella campagna, dove vaga a piedi in compagnia di Roddie (ma la pace la troverà solo nella morte: i mass-media la inseguono ovunque, perché “fa spettacolo”). Dall’altra parte Roddie che, fingendosi amico, la accompagna, ma solo guardandola la tradisce, e che, roso dai dubbi e dai rimorsi, si accieca per tentare di salvarla.

Infine, la beffa finale: Katherine era solo nevrotica, è morta per autosuggestione, la malattia era un’idea che le era stata instillata dalla compagnia televisiva.

Vittorio Curtoni

Dove stiamo volando
1971 Piacenza, La Tribuna, “Galassia,” n. 174, 1972 e “Bigalassia,” n. 42, 1978

Chi pensa alla SF italiana come a un qualcosa di ectoplasmatico o, nel migliore dei casi, a una pedestre copia della produzione USA, non può non ricredersi leggendo questo romanzo. Sebbene imperniato sui mutanti e sul ghetto in cui vivono, in una società del dopo-bomba, risulta completamente differente da opere americane apparentemente analoghe, come *Cronache del dopo-bomba* di P. K. Dick o *Loro, i terrestri* di P. Anderson.

La trama, innanzitutto, esiste praticamente in funzione delle situazioni, delle riflessioni e degli spunti polemici numerosissimi che rendono complessa (ma non difficile) questa prima opera di Curtoni. La distruzione della società e dell’uomo sono rese attraverso immagini simboliche più che mai efficaci e tutta una serie di particolari e angolature tipicamente italiane. Appartenenti ad un retroterra culturale inconfondibile sono d’altra parte la continua ricerca di una risposta esistenziale (che non può essere soddisfatta) e un intrecciarsi continuo di “spirito cristiano” e “spirito rivoluzionario” che spesso, anziché in contrasto, sembrano fondersi. Così la rivoluzione dei mutanti che troviamo verso la conclusione, sebbene permeata da uno spirito di rivendicazioni, è anche il frutto dell’amore profondo che anima il ghetto e che ha bisogno di espandersi oltre i confini del ghetto stesso, creando rabbia e coscienza dell’ingiustizia patita, nel momento in cui trova ostacoli invalicabili nella chiusura altezzosa e crudele della società dei “normali” superstiti. Un retaggio, quindi, di cultura cattolica (o meglio cristiana) che continua a influenzare anche scelte di stampo laico e progressista. Una chiara allegoria, disincantata e forse pessimista (“niente, nonostante l’inganno delle metafore, nonostante gli apparenti progressi, nonostante le rivoluzioni tentate, è mai cambiato”), sostenuta da uno stile spesso poetico, serrato e fluido. Allegoria che nel

momento in cui si fa più cristallina, assume una concretezza propria, presentando un mondo dove vivono problematiche, dubbi e interrogativi che agitano la vita sociale e politica dei nostri giorni.

Samuel R. Delany

Einstein perduto

The Einstein Intersection, 1967
trad. di M. T. Guasti; Piacenza, La Tribuna, “Galassia,” n. 147, 1971 e “Bigalassia,” n. 43, 1978

Samuel Delany è una delle figure più importanti della fantascienza di questi ultimi 20 anni. Iniziò a scrivere giovanissimo e fin dal suo primo romanzo lasciò intravvedere notevoli capacità sia stilistiche che di profondità che, dopo alcuni romanzi ancora in tono minore (il migliore dei quali è *Babel 17,* “Galassia”) dettero questo *Einstein perduto,* che utilizzava anche brani di un diario di viaggio dell’A., un romanzo destinato a avere larga risonanza negli anni successivi.

Gli uomini se ne sono andati da tempo dalla Terra e sulle loro spoglie si sono insediati altri, che tentano invano di assurgere alla gloria dei loro predecessori, dei quali sono rimasti dischi, nastri e televisori a colori. Esistono i funzionali, che hanno diritto al Lo, La o Le indicante il loro sesso, e i non funzionali, che, se non vengono uccisi, sono confinati in gabbia. Esistono i diversi, che hanno “qualcosa in più” spesso non definito, che li spinge a ricercare se stessi. Lo Lobey è un diverso e, come Orfeo (citato spesso nel libro assieme ai Beatles) parte alla ricerca dell’amata morta. Incontrerà Kid Death, che è la Morte, ma è anche Billy the Kid; Spider, che è Giuda, che è ogni traditore, ma che guida verso la salvezza; Occhio Verde, che è Cristo e è anche altro; Colomba, l’archetipo d’ogni immagine dell’amore; ma non troverà ciò che cercava.

Delany intesse con maestria il suo intreccio di temi e di miti, dentro il quale il protagonista viaggia ignaro. Egli è diverso perché crea musica, così come Spider crea parole e Occhio Verde pace; Kid non può creare e vorrebbe distruggere ciò che non domina. Questa allegoria ha i suoi adagio e i suoi crescendo, condotti mirabilmente. Dice l’A.: “…Non voglio sapere quello che c’è dentro i miti, gli echi che suscitano, i loro punti focali, i loro limiti e le loro origini. Voglio la loro forma, l’intima trama, i sentimenti

che suscitano in te quando li sfiori in una strada buia, quando li vedi confondersi nella nebbia, il loro peso quanto t'aggrediscono all'improvviso alle spalle."

Nova

Nova, 1968
trad. di R. Prinzhofer; Milano, Nord, "Cosmo Argento," n. 22, 1973

Siamo nel 3172. L'universo conosciuto è diviso in tre grossi settori: Draco, le Pleiadi e le Colonie Estere. Il fattore principale dell'economia dei tre settori è l'Illyrion, il combustibile che permette i viaggi interstellari, e che si trova solo nel nucleo di alcune stelle e, in minima parte, nelle Colonie Estere. Lorq Von Ray, rappresentante di una delle maggiori famiglie delle Pleiadi, vuole entrare in una nova; Prince Red, rappresentante di una delle maggiori famiglie di Draco, vuole impedirglielo. Ma nei romanzi di Delany bisogna saper distinguere fra la trama-sostegno, che regge la struttura del libro, e che è in genere ben condotta, (in questo caso, la lotta fra Lorq Von Ray e Prince Red) e la reale sostanza del libro, che è quanto Delany vuole esprimere.

In *Nova*, i veri protagonisti sono due membri dell'equipaggio di Von Ray: Katin, un allampanato universitario sempre intento a prendere appunti per poter poi scrivere un romanzo, arte da secoli in disuso, e il Sorcio, un giovane zingaro che suona una "siringa sensoria," proiettando luci, odori, colori e suoni. Essi sono le due facce di Delany scrittore: da una parte il Sorcio che dice: "qualsiasi cosa io veda, ci premo contro le pupille, vi ficco le dita e la lingua"; dall'altra Katin che dice: "soltanto con l'astrazione di tutto ciò che uno sa della vita, e soltanto usandola per sottolineare un disegno importante, si ottiene ciò che al tempo stesso è bello e durevole." *Nova* diventa così la storia di Delany stesso, dei dubbi che l'hanno assalito mentre lo scriveva, e che probabilmente lo hanno portato a quel lungo periodo di silenzio letterario che si è concluso solo ultimamente, con l'uscita dei romanzi *Dhalgren* e *Triton.*

Triton

Triton, 1976
trad. di F. Giambalvo; Milano, Armenia, "Libri di Robot," n. 8, 1978

Si tratta di uno dei più bei romanzi dello scrittore di fantascienza,

(studioso di semantica e linguistica, gay, nero) Samuel R. Delany. Ci si chiederà che importanza possa avere conoscere il colore della pelle o le preferenze sessuali di uno scrittore. Ma proprio Delany, attraverso le sue opere — specialmente *Triton* e alcuni racconti dell'antologia *Al servizio di uno strano potere* — ci dimostra che questo è importante, ci comunica che non si può mai prescindere da sé e dalle proprie esperienze.

Delany non scrive solo per darci una trama; anche se accompagnata da un ottimo stile e buone invenzioni narrative, essa non basta; non propone ideologie o soluzioni complessive, alternative o no, anche se riesce a essere molto "politico"; si limita a prendere a schiaffi la mente del lettore, a tenerne l'attenzione sempre ben viva: liberissimo poi quest'ultimo di accettare o rifiutare, approfondire o limitarsi alla superficie. Ma veniamo al romanzo. Immaginate un futuro in cui i terrestri hanno popolato praticamente tutto il sistema solare, dai pianeti alle loro lune. Pensate a un'umanità correntemente suddivisa in quaranta o cinquanta sessi base, catalogati poi in nove categorie, quattro delle quali omofile; alla possibilità di farsi rigenerare il corpo, ringiovanirlo, migliorarlo. Si può cambiare sesso in pochi giorni e preferenze sessuali in pochi minuti. Si lavora cinque ore al giorno per quattro giorni alla settimana. C'è la maggior libertà di pensiero e di azioni. Si tratta dunque del migliore dei mondi possibili?

Non proprio: "Una terrificante quantità di gente che vive da queste parti sta sprecando una terrificante quantità di gessetti, vernice e carta da fotocopia, per non parlare dell'energia politica, per convincere gli altri che non è *affatto* il migliore. C'è una guerra in corso…" Si tratta di una guerra strana, che, una volta scoppiata, durerà per Triton, il satellite di Nettuno dove si svolge la maggior parte della nostra storia, solo qualche giorno; una guerra fuori dal normale (rispetto a quello cui siamo abituati sia nella realtà che nella letteratura di fantascienza). Infatti "il cliché dei soldati aveva subito una notevole svalutazione (…) come il detto 'legge e ordine' aveva perso significato già da due secoli (…) Sicché si tratta di una guerra fatta di pulsanti, spie, sabotaggi, e restano uccisi solo i civili, poiché sono le uniche persone implicate…" In questo scenario metteteci un uomo, Bron, esperto in metalogica, normale, completamente normale, con le nevrosi di tutti, normalmente settario e egocentrico, che incontra una donna, La Spiga — autrice/attrice/regista/produttrice di mini-pièces teatrali a beneficio di uno o due spettatori alla volta —, e se ne innamora, tanto da scegliere di cambiare sesso (per avvicinarsi, conformarsi al soggetto del

suo amore, oppure per cancellare l'affronto subito per essere stato rifiutato?). E sono proprio le contraddizioni, le tensioni, gli slanci di questo amore (anche se, paradossalmente, il più bel dialogo d'amore avviene fra Bron — ancora maschio — e un suo amico vecchio, nero e gay), le piccole cattiverie, i tentativi di cambiare e i fallimenti di Bron a fare da filo conduttore del romanzo. Il suo rapporto con La Spiga e le implicazioni interiori di esso, possono essere quelli di una qualunque persona con una qualunque altra, ieri, oggi, domani, maschio, femmina, omosessuale, eterosessuale, bisessuale, bianco, nero.

La conclusione del romanzo è la perdita completa di ogni speranza: "in una società dove si può avere ciò che si vuole, come può salvarsi chi non sa cosa vuole?" Questo è il dilemma di Bron, dilemma da cui non riesce a uscire, fino a quando deciderà di cambiare tutto, anche il proprio sesso, per poi accorgersi di non aver cambiato nulla. Non c'è da stupirsi quindi se avrà aspettato "un'alba che non sarebbe venuta mai."

Al servizio di uno strano potere (antologia)

Driftglass, 1971

trad. di P. Busnelli; Milano, Armenia, "Robot," n. 35, 1979

Le tematiche sviluppate in questa raccolta di racconti sono, come al solito, complesse e stimolanti, e l'autore le affronta con la consueta abilità linguistica e ricchezza di invenzioni narrative. Non ci si deve aspettare una lettura facile e piana: Delany è abituato a violentare, con quel suo stile aggressivo, ricco e provocatorio, il lettore, a metterlo di fronte alle contraddizioni interiori e esteriori. Delany non è mai solo evasione. *Il buco tra le stelle*, racconto fra i più complessi e ricchi, è la rappresentazione dell'eterna ricerca di libertà dell'uomo, ricerca a due vie contrapposte: dentro e fuori di sé. L'umanità è spinta a superare ogni tipo di limite imposto, sia esso spaziale o temporale, ma a ogni conquista ecco apparire il limite successivo. Come non odiare/ amare, quindi, gli "aurei," quelli cioè fra di noi che, fisicamente e psichicamente diversi, alterati, anormali, a differenza dei "normali" possono andare oltre, superare la barriera del "balzo di realtà," del viaggio oltre i 20 mila anni luce? Anche per loro, però, esiste un limite, e la disperazione di essere rinchiusi rinasce, si ripropone (che differenza fa se la prigione è una stanza o l'intera galassia? se è dentro di noi o fuori?)

Prigione è anche il potere: ci si può sentire vivi e liberi quando si

combatte per la sua conquista, quando le difficoltà sembrano enormi e insormontabili, ma non si può evitare di sentirsi incompleti e tristi proprio quando tutto ci appartiene (*Il tempo considerato come una spirale di pietre semipreziose).* Prigione è soprattutto il lavoro: quello incomprensibile, che consuma vite umane per pura scommessa contro l'impossibile *(Vetro levigato dal mare);* quello prestigioso portatore di progresso e civiltà anche contro chi non sa che farsene *(Al servizio di uno strano potere);* quello infine, più umile *(Cane in una rete di pescatore)*, che costringe a considerare lo strumento più importante dell'uomo che lo utilizza. Infine, ricordiamo *La notte e gli amori di Joe Dicostanzo*, racconto bellissimo e disperato che, quasi come la trascrizione di un sogno, riflette il continuo incontrarsi e scontrarsi della gabbia rappresentata dal reale, da una nostra qualunque realtà, con la altrettanto angosciante e ambigua prigione dell'immaginario, della illusione.

Lester Del Rey

Incidente nucleare

Nerves, 1956
trad. di A. Bellomi; Roma, Fanucci, “Futuro,” n. 9, 1974

Incidente nucleare, benché sia stato scritto nel 1942 e ampliato in seguito a metà degli anni cinquanta fino a assumere la consistenza di romanzo, è forse tuttora l’opera più interessante e “seria” che sia stata prodotta all’interno della SF sul problema del nucleare. Tralasciando tutte quelle che sono le inesattezze scientifiche — nel ‘43 le centrali nucleari non esistevano se non come lontana ipotesi — il romanzo è interessante per la parte che riguarda sia la vita all’interno che all’esterno immediato di una centrale, con tutti i problemi psicologici e pratici connessi, la reazione delle persone come le conseguenze fisiche, sociali e politiche di un “incidente nucleare.”

Il romanzo, ignorato per lo più anche rispetto a altre opere di Lester Del Rey (per esempio *L’undicesimo comandamento)*, è un raro esempio di *hard boiled science fiction* che abbia mantenuto un notevole interesse e una drammatica attualità. Il nucleo centrale della trama riguarda infatti l’atteggiamento, visto con occhio non proprio benevolo, degli scienziati che in nome del benessere e del progresso dell’umanità cercano di sfruttare energie che non solo non conoscono e non comprendono fino in fondo ma che, alla resa dei conti, non sono assolutamente in grado di dominare. Il lieto fine, appesantito però dalla morte di una buona fetta di “mano d’opera,” è comunque amaro: non è la conoscenza che evita la catastrofe, ma un disperato ultimo tentativo che solo fortunosamente va a buon fine. Questo tema peraltro è stato affrontato poche volte e male dagli scrittori di SF. Di dopobomba e di guerre atomiche cataclismi che ne abbiamo piene le tasche. Ma il problema del pericolo che si annida dietro la ricerca pur pacifica di fonti di energia sempre più potenti e pericolose è evidentemente un argomento giudicato anche oggi troppo ostico per una letteratura

“d’evasione.”

Philip K. Dick

La svastica sul sole

The Man in the High Castle, 1962
trad. di R. Minelli; Piacenza, La Tribuna, “SFBC,” n. 15, 1965
trad. di R. Rambelli; Milano, Nord, “Cosmo Oro,” n. 29, 1977

Dick, insieme a Ballard, fu uno degli autori che fin dall’inizio degli anni Sessanta anticipò alcune delle tendenze più rilevanti della fantascienza degli anni successivi. Le sue prime opere comparvero negli anni Cinquanta ma, pur contenendo già in germe le tematiche che lo avrebbero successivamente caratterizzato, avevano ancora l’aspetto di romanzi del tipo avventuroso-sociologico in voga in quel periodo. Fu solo verso il 1962 che iniziarono a apparire le sue opere più significative, e *La svastica sul sole* fu una delle prime.

A voler usare le classificazioni standardizzate dei sottogeneri della fantascienza, questa è un’ *ucronia*, cioè un romanzo che descrive un presente alternativo, una sorta di universo parallelo in cui il diverso svolgimento di un avvenimento storico ha alterato radicalmente il mondo come noi lo conosciamo (v., per limitarci ai titoli presentati in questo volume, *Pavana* di Roberts). In realtà il romanzo di Dick sta una buona spanna più in su dei suoi omologhi: è probabilmente il suo capolavoro, e comunque uno dei libri più incisivi e laceranti di tutta la storia della fantascienza.

Nel testo, l’Asse ha vinto la seconda guerra mondiale, Giappone e Germania si sono spartiti il Nord America e dominano il mondo, distruggendo continenti come bruscolini: ma la loro intesa è già incrinata, e la terza guerra mondiale si avvicina a grandi passi. Nella regione occidentale degli ex-Stati Uniti si dipanano, dapprima indipendenti, poi sempre più inviluppate da legami, sia pure tenui e indiretti, le storie di diversi personaggi: un commerciante americano di antichità, il cui rapporto con i ricchi clienti giapponesi è ambivalente; un operaio di origine ebrea, che si nasconde sotto falso nome; la moglie separata di lui; un alto

funzionario giapponese della missione commerciale, cui l’esercizio del potere non impedisce la riflessione tormentata sui significati e la direzione della propria vita; un nazista tedesco dissidente che si traveste da uomo d’affari svedese per prendere contatto con i giapponesi; un camionista italiano che si rivelerà poi un agente della Gestapo. Uno degli elementi di unificazione di queste storie è, significativamente, un altro libro, un romanzo che circola clandestino, dal biblico titolo *La cavalletta opprime,* che presenta una storia diversa da quella del mondo in cui vivono i personaggi di *La svastica sul sole:* l’Asse ha perso la guerra, e gli Usa, sgominati i paesi socialisti, dominano il mondo.

Attraverso questo gioco, questo rapporto ambiguo fra la realtà dei due testi *(La svastica sul sole* e *La cavalletta opprime,* che rimanda ad una realtà simile, ma non identica a quella in cui vive il lettore) Dick fonde due temi che gli sono particolarmente cari: quello dell’*indecidibilità* del reale e della valenza di morte che accompagna la ricerca della verità (“il nostro spazio e il nostro tempo sono creazioni della nostra psiche,” dice il giapponese Tagomi; “la realtà è terribilmente disgregatrice,” aggiunge Abendsen, l’autore della *Cavalletta;* e Juliana, la moglie dell’operaio ebreo, alla chiusura del libro: “La verità. Terribile come la morte”); e quello del potere, trattato in termini che stupiscono per la loro modernità in un romanzo del ‘62.

Tutti i personaggi che se ne lasciano attraversare senza essere in grado di rimetterlo in discussione, qualunque sia il loro gradino nella scala sociale, concludono in modo tragico la loro parabola. Solo Frink, l’operaio ebreo, e la moglie Juliana, per strade diverse, raggiungono una possibilità di riscatto: attraverso l’arte, e la creazione, e il loro rapporto con essa. Insieme parabola disillusa e pessimista sul potere, metafora degli USA come li conosciamo, rappresentazione della trappola angosciosa della condizione umana, *La svastica sul sole* rappresenta un traguardo difficilmente superabile per la fantascienza.

I simulacri

The Simulacro, 1964
trad. di R. Minelli; Piacenza, La Tribuna, “La Bussola,” e “SFBC,” n. 22, 1965

I simulacri appartiene a uno dei periodi più intensi dell’attività di Dick, e dal punto di vista tematico, come da quello dell’intreccio, è forse una delle sue opere più caratteristiche. Come in *La svastica sul sole,* assistiamo

all’intersecarsi di sette-otto storie diverse su di un unico sfondo, quello di un futuro in cui, dopo la classica guerra atomica, per fortuna limitata, gli USA si sono trasformati in USEA (Stati Uniti d’Europa e America) con l’ingresso della Germania nell’Unione, l’industria tedesca domina in tutti i campi, gli abitanti delle città vivono segregati e controllati da una sorta di Partito Unico in enormi casermoni, i Presidenti degli USEA, regolarmente (?) eletti ogni 4 anni, sono i successivi mariti di una *first lady*, Nicole, che sopravvive inspiegabilmente a tutti loro. Le incongruenze (dal nostro punto di vista) del quadro si spiegano presto. I G *(Geheimnisträger*, portatori del segreto), l’élite che domina sul resto dell’umanità, i B *(Befehltrager*, esecutori di ordini), praticano la manipolazione del passato, sia riscrivendo continuamente i libri di storia che i B devono attentamente studiare (come in *1984* di Orwell), sia, in modo più sofisticato, praticando i viaggi nel tempo di cui hanno il monopolio. Nicole è in realtà morta da tempo, e viene regolarmente sostituita con giovani attrici, mentre i successivi presidenti (chiamati, alla tedesca, *der alte*, il vecchio) non sono altro che simulacri, cioè androidi perfezionatissimi prodotti dai monopoli tedeschi.

Il potere appare qui come una macchina impersonale, che domina indiscriminatamente G e B. Il capo di un movimento di contestazione che si oppone alla manipolazione del passato, con un rovesciamento tipicamente dickiano, si rivela essere uno dei gestori segreti del potere, e muore: mentre lo *show down*, provocato dai monopoli in risposta a una mossa avventata di Nicole, si trasforma in guerra civile. Il gioco è di nuovo a zero: l’unica “alternativa,” sia pure incerta, appaiono i mutanti neanderthaliani concentrati in California e portatori di un’estetica completamente nuova. Efficacissimo nel tratteggiare la politica come spettacolo e l’incubo quotidiano, Dick non riesce qui tuttavia a padroneggiare, come nella *Svastica*, i fili del suo complesso intreccio, e il libro risulta convincente solo a metà.

Le tre stimmate di Palmer Eldritch

The Three Stigmata of Palmer Eldritch, 1965

trad. di U. Malaguti; Bologna, Libra, “Slan,” n. 3, 1970, 1977[2]

Le tematiche di Dick sono complesse, ramificate e di difficile classificazione: forse questo è il romanzo in cui sono meglio rappresentate. Barney Mayerson è un precognitivo (cioè “vede” nel futuro; più

esattamente, “vede” diversi possibili futuri e indica il più probabile) e lavora per Leo Bulero, la cui ditta fabbrica bambole e relativi accessori per i coloni marziani, venusiani, ecc. Queste bambole servono come catalizzatore per una droga allucinogena, il Can-D, che è l’unico palliativo alla noia e alla desolazione infinita della vita nelle colonie. Praticamente tutti i coloni sono intossicati, e Leo Bulero possiede il monopolio della droga. Improvvisamente appare sul mercato un’altra droga con relative bambole, il Chew-Z, e Barney viene inviato su Marte a “investigare,” anche se in pratica ha perso il posto. L’apparizione di questa nuova droga e del suo enigmatico produttore, Palmer Eldritch, squarcia i sottili puntelli che reggevano la realtà alienata dei protagonisti; simulacri di Palmer Eldritch appaiono ovunque e “non è più possibile distinguere” quando si è sotto l’effetto della droga e quando non lo si è. La distruzione della realtà “oggettiva” porta in sé anche la costruzione di false certezze, indispensabili per continuare a vivere un simulacro di vita: tutti i personaggi trovano queste “certezze” ma nella droga, nel Chew-Z.

Affrontando temi simili, Dick è costretto a affrontare anche il problema di Dio che, non a caso, appare frequentemente nelle sue opere (vedi, per esempio, *Labirinto di morte):* qui Dio è un essere superiore ma intrinsecamente malvagio, e Palmer Eldritch assume spesso caratteristiche simili a quelle di un Cristo. Infine, è interessante il rapporto dei personaggi maschili con quelli femminili, rapporto sempre ambivalente, d’amore-odio, strettamente intrecciato a una completa alienazione, rapporto che si ripete in quasi tutte le opere di Dick.

Ubik, mio signore

Ubik, 1969
trad. di G. Montanari; Piacenza, La Tribuna, “Galassia,” n. 175, 1972; “Bigalassia,” n. 42, 1978

Nella razza umana, oltre ai poteri “psi,” si potrebbero sviluppare dei poteri anti-“psi” che neutralizzerebbero i primi; e i possessori di questi poteri potrebbero riunirsi nelle Organizzazioni di Prudenza, nate e cresciute per difendere a pagamento da incursioni psichiche i normali. La Runciter Associates è la migliore di queste organizzazioni, e Joe Chip è il migliore dei suoi esaminatori, perennemente sconfitto e perennemente demoralizzato. Egli, il suo capo e una decina di anti-psi partono per la Luna, ove rimangono vittime di un attentato. A questo punto, la realtà si

disperde. Chi è sopravvissuto, Glen Runciter o i suoi dipendenti? Joe Chip crede, o meglio è costretto a credere, di essere sopravvissuto; ma la sua realtà regredisce, fino a trasformarsi in quella del 1939, mentre manifestazioni di Runciter appaiono ovunque: sulle monete, nei cessi, sulle contravvenzioni. E cos'è il misterioso Ubik, la panacea universale, l'unico che li può salvare da una nuova morte?

In questo ottimo romanzo si trovano un gran numero dei temi preferiti da Dick, dal rapporto con le macchine, frustrante e castrante (ma perché la panacea, Ubik, è uno spray?), a temi teologici, ma predominante è uno solo: la completa alienazione della nostra vita, del rapporto con gli altri, ridotto a uno scambio di parole vuote e assurde (ma una via d'uscita sembra esistere: Joe Chip potrà sperare di vivere, se riuscirà a fidarsi di sé e a agire da solo). Sopra tutto aleggia l'ombra di Ubik, che può essere un reggiseno come una lametta da barba, un aspirapolvere come l'essere supremo, e che alla fine si rivela una sostanza impossibile. E, quando tutto sembra essere finalmente chiaro, Dick ci rivela che tutto ciò che aveva di solido la trama che si era costruita, era falso e vuoto. Non si può essere sicuri di niente, se la vita è farsa e tragedia insieme.

Labirinto di morte

A Maze of Death, 1970
trad. di V. Curtoni; Piacenza, La Tribuna, "SFBC," n. 46, 1974

Questo *A Maze of Death* è uno dei romanzi scritti da Dick nel periodo in cui si era rivolto agli allucinogeni, ed è probabilmente il più rappresentativo tra essi. Lo sfondo dell'opera è un pianeta semidesertico, luogo di lavoro di un gruppo di scienziati e di tecnici, i quali però non sanno ancora esattamente che lavoro dovranno fare… Infatti, poco dopo il loro arrivo, si rendono conto che tutti gli strumenti di comunicazione non funzionano, che sono impossibilitati a ritornare e che sono costretti a aspettare mentre, a uno a uno, cominciano a morire per misteriosi motivi.

Ma questa realtà è un puro scenario, falso, meccanico: tutti gli esseri del pianeta sono macchine, e i personaggi stessi giungono a temere di esserlo. La differenza fra questa ipotesi e il "reale" è minima: i loro corpi sono "in realtà" su un'astronave e i loro cervelli sono collegati a un calcolatore di bordo, che li fa "sognare" per sconfiggere la noia; e il sogno è sempre, ogni volta, il pianeta semidesertico. La sovrapposizione, la frammentazione dei vari livelli di realtà è completa: è più "reale" la realtà

vissuta dai personaggi, il pianeta semidesertico e le morti misteriose, realtà alla quale ritornano a ogni inserimento nel calcolatore, o un mitico “reale” oggettivo, visto da un essere superiore nel quale reale i personaggi sono su un’astronave? Non a caso quindi su questo tema si inserisce quello religioso, rappresentato da una religione perfettamente logica e coerente, basata sull’unico postulato dell’esistenza di Dio. Ma anche questa, che potrebbe essere una possibilità di aggrapparsi a un presunto sovrareale oggettivo per salvarsi da una completa alienazione, fallisce. E è quindi giustificata la scelta di uno dei protagonisti, che sceglie di “essere una pianta del deserto. (…) Voglio essere addormentato, ma sempre conscio del sole e di me stesso.”

Thomas M. Disch

Campo Archimede

Camp Concentration, 1967
trad. di G. P. Cossato e S. Sandrelli; Piacenza, La Tribuna, “Galassia,” n. 160, 1972; “Bigalassia,” n. 16, 1973

Questo romanzo è l’opera lunga più riuscita di Disch. La trama, in sé, è molto semplice: sta per scoppiare una guerra e George Sacchetti, evidente alter ego dell’autore, poeta, vago simpatizzante comunista, viene imprigionato per antimilitarismo. Dopo qualche tempo, dal carcere viene trasferito in una specie di laboratorio di ricerca, dove vengono esaminati gli effetti dello “spirocheta pallido,” germe che, oltre a provocare la sifilide, provoca anche un incredibile aumento dell’intelligenza. Il romanzo risulta diviso in due parti: nella prima le cavie sono degli ex-carcerati, nella seconda degli scienziati volontari. Il libro è scritto come diario ed è, stilisticamente, di grande rigore e forza: soprattutto la prima parte è decisamente riuscita. Lo spirocheta, oltre alla genialità, sembra provocare anche la pazzia: le prime cavie si dedicano all’alchimia e non a ricerche più “serie.” Ma è qui che comincia il gioco di specchi fra realtà, finzione e di nuovo realtà che è il vero tema del libro: l’alchimia (immaginario immerso nel reale) nasconde, contiene qualcos’altro (una nuova realtà). E è questo immaginario-reale che filtrerà nella seconda parte, rendendola molto differente da ciò che può sembrare: lo slittamento dei piani di realtà provoca uno slittamento dei piani di lettura; i guardiani si confondono con le cavie. Infine, lo spirocheta uscirà dai limiti del laboratorio e infetterà l’intero pianeta; è l’immaginario che sfugge dai limiti impostigli per infettare e distruggere il reale. Ma questa distruzione diventa (è diventata, diventerà) costruzione: “Di quello che può essere terribile, sappiamo poco. Molto di ciò che è bello dobbiamo ancora scoprirlo. Continuiamo a salpare verso l’orizzonte.”

La signora degli scarafaggi (antologia)

Fun with your New Head, 1968

trad. di A. Pinna, B. Della Frattina e altri; Milano, Mondadori, “Urania,” n. 750, 1978

La stanza vuota (antologia)

Fun with your New Head, 1968, e *Getting into Death*, 1976 trad. di A. Pinna; Milano, Mondadori, “Urania,” n. 752, 1978

A differenza di altri autori della *new wave*, Disch civetta poco con la politica, e ci tiene a far sapere di non essere affatto un rivoluzionario. Eppure i suoi racconti (di cui segnaliamo qui l’edizione di “Urania,” relativamente più completa, senza dimenticare però che il merito di aver introdotto in Italia questo autore spetta inequivocabilmente a “Galassia,” gestione Curtoni-Montanari) rappresentano l’approdo forse più significativo e eversivo — per quanto si può parlare di eversione a proposito della scrittura — della nuova fantascienza. Sono racconti che si prestano a svariate letture, complementari forse, più probabilmente antitetiche. E l’accostamento che l’editore ha voluto fare a Kafka, nelle copertine, non è così superficiale come si potrebbe pensare.

La lettura che ne suggeriamo qui non pretende di essere globale, ma presume di non essere riduttiva. Disch sembra, in effetti, cosciente soprattutto dell’arbitrarietà di codice che i mass media ci impongono, e dell’effetto di disgregazione della personalità che questo comporta, sia per l’intellettuale *(La gabbia dello scoiattolo, Riva d’Asia)* sia per l’“uomo comune” *(Casablanca).* Il risultato è un continuo slittamento dei piani narrativi, un affiorare prima discreto e poi prepotente, comunque sempre inquietante, del fantastico nel quotidiano, un rapporto angoscioso fra realtà e finzione che non ha, come nel primo Ballard, l’esito di rinnovamento interiore dovuto alla catastrofe, né, come in Lafferty, il contrappunto dell’ironia bonaria e religiosa. Fra realtà e irrealtà, in questi racconti, non c’è oscillazione, c’è compenetrazione e confusione: non c’è più neppure patologia, perché la “normalità” come punto di riferimento non esiste più. “La sola cosa terrificante è che qualcuno entrasse qui, e dicesse: ‘Va bene, Disch, puoi andartene,’” dice l’autore-protagonista della *Gabbia dello scoiattolo,* prigioniero in una stanza senza aperture e produttore di parole che non sa se qualcuno legge.

I media sono i nostri veri padroni, e governano perché noi glielo permettiamo. “La disponibilità del pubblico a lasciarsi ingannare

rappresenta il vero cemento del contratto sociale," scopre il protagonista di *Riva d'Asia* — il racconto probabilmente più bello e lugubre delle due raccolte. Ecco perché Disch si mette a fare il verso, con una padronanza del mezzo letterario che è direttamente proporzionale alla chiarezza degli assunti di fondo, e non alla raffinatezza della tecnica, ai più vari stili della narrativa popolare, dal giallo *(La gara)*, al romanzo rosa *(Piume dalle ali di un angelo)*, alla stessa fantascienza *(Nada, Divertitevi con la vostra nuova testa)*. L'utopia è morta, la storia si rimescola, il quotidiano non *nasconde* orrori insospettabili, *è* un orrore continuo. E il mito *(Apollo)* può allora rivivere, ma in questa dimensione: Apollo è un affascinante e crudele *dandy* che gira per il Village…

334

334, 1974
trad. di R. Rambelli; Roma, Fanucci, "Futuro," n. 25, 1976

Un palazzo qualunque di una via qualunque di una città qualunque, abitato da persone qualunque: questo il fondale comune ai vari episodi che costituiscono il romanzo. Troviamo il ragazzo che è costretto a arruolarsi per portare il proprio punteggio nei test d'intelligenza a un livello socialmente accettabile; il becchino che vende cadaveri a una casa di piacere; l'assistente sociale che, grazie a una droga, vive una seconda vita nel tardo impero romano; troviamo la coppia in crisi che risolve i suoi problemi facendo diventare lui madre; il gruppo di ragazzi che progetta un assassinio e infine la normalissima famiglia, con problemi annessi e connessi, abitante al 334 dell'11ª strada est.

È il ritratto di una società in decadenza (il parallelo col tardo impero romano non è casuale), d'una società che è la nostra, fatto attraverso la vita, i pensieri, i sentimenti di persone qualunque, che sono costrette a subire più che vivere la "civiltà del benessere." In questo romanzo Disch approfondisce e esplicita ulteriormente la sua critica al mondo attuale (in modo più chiaro del pur ottimo *Camp Concentration*, in cui l'elemento simbolico svolgeva ancora una parte predominante), ponendola come base a questo romanzo: tranne alcune puramente superficiali, non vi è una reale differenza fra la società del 2025 descritta da Disch e la nostra. Altra caratteristica fondamentale del romanzo, che è pervaso ovunque da una fredda ironia, è il piegare la struttura formale alle esigenze del contenuto. L'ultimo capitolo, da questo punto di vista, è esemplare: occorreva

mostrare dall’interno, attraverso i pensieri dei protagonisti, la vita nel 2025; il capitolo è quindi strutturato in molteplici brevi flash-back, in cui il dato oggettivo sfuma nell’interpretazione soggettiva. Insomma Disch, in *334*, vuole colpire la società odierna in tutte le sue manifestazioni e, senza alcun dubbio, sovente vi riesce.

Daniel Drode

Superficie del pianeta

Surface de la planète, 1959
trad. di S. Sandrelli; Piacenza, La Tribuna, “SFBC,” n. 42, 1972

Che ci fa un romanzo sconosciuto di un autore sconosciuto e per giunta non anglosassone nel Gotha della fantascienza? Ci si creda o no, questo romanzetto di centocinquanta cartelle vale più di tutte le sbrodolate galattiche di Edmond Hamilton e Leigh Brackett messe assieme. Se esiste un romanzo non inquadrabile nel tempo e nello spazio è proprio questo: sembra una delle folli opere della *new wave*, e invece è stato scritto nel periodo d’oro della *hard-boiled science fiction.* Sembra l’opera culminante di un autore che ha passato tutta la sua carriera nel tentativo di raggiungere il suo capolavoro e, finalmente, c’è riuscito, e invece è l’opera unica (e ultima, ahinoi, a parte qualche raccontino sparso qua e là) di questo autentico Cameade della letteratura fantastica.

La trama, di per sé, a parte le innumerevoli invenzioni soprattutto linguistiche che costellano il romanzo, è stata utilizzata altre volte nella stessa fantascienza francese, e è quella di un popolo sotterraneo che, spinto dal crollo del sistema chiuso in cui vive da sempre dopo essere stato ricacciato per qualche motivo (guerra atomica, neoglaciazione…) nel sottosuolo, parte alla riscoperta del mondo esterno, dove tutto può essere rimesso in discussione. Il gioco di specchi introdotto da Drode, e che si conclude nell’incredibile rapporto con le ombre, creature bidimensionali che sembrano essere diventate padrone della superficie — ma non è così semplice come sembra — rischia in certi momenti di essere talmente complesso da sfuggire di mano. Ma non sfugge, se si cerca di leggere questo libro con un po’ più di attenzione di quella dedicata alle avventure di Perry Rhodan.

Ivan Efremov

La nebulosa di Andromeda

Tummanòct Andromedy, 1958

trad. di M. De Monticelli e F. Frassani; Milano, Feltrinelli, “Universale Economica,” n. 310-311, 1960

Di fantascienza dei paesi dell’est si parla poco in questo volumetto e per due ragioni. Per cominciare, è stata tradotta poco e male in Italia, e con una scelta di testi a dir poco peregrini. La più nota antologia di SF sovietica, pubblicata peraltro molti anni fa, invece di essere una scelta del meglio di quanto apparso in venti o trent’anni era la riproposizione pari pari di una non eccelsa raccolta, scelta evidentemente a caso tra quelle uscite in quel periodo in URSS. Il secondo motivo è che la SF dei paesi socialisti è quantomeno noiosa e priva nella maggior parte dei casi di originalità. Il realismo socialista è funesto sempre e comunque, figuriamoci in un contesto come questo!

Una delle poche cose da salvare (e parliamo ovviamente di quanto conosciamo direttamente, perché, come nelle antiche carte geografiche, per il resto *hic sunt leones),* anche perché presentata in veste dignitosa e con una accurata traduzione, è questo poderoso romanzo di Efremov, che al di là di alcune ingenuità come quella di far apparire tutti i personaggi come buoni senza inserire alcun *vilain*, il che alla lunga diventa una roba un po’ noiosa, ha degli spunti interessanti. Anzitutto quello politico: la razza umana ha superato tutte le sue contraddizioni, grazie ovviamente alla vittoria del socialismo, il quale peraltro è stato abbandonato in quanto l’uomo, grazie all’avvento di quello, ha raggiunto uno stadio superiore e non ne ha più bisogno! Poi c’è la bellissima descrizione dei piccoli problemi di tutti i giorni che potranno realmente coinvolgere i passeggeri di una nave interstellare. E infine, stranamente, anche un brano dall’eccezionale *sense of wonder:* l’incontro con un’incredibile creatura (intelligente? malvagia? triste?) sulla nera superficie di un sole spento. Un brano affascinante che vale tutto il libro.

Harlan Ellison

Dolorama e **altre delusioni** (antologia)
Paingod and Other Delusions, 1965
trad. di G. Cella; Milano, Ponzoni, "Romanzi del Cosmo," 1966

Se il cielo brucia (antologia)
Front the Land of Fear, 1967
trad. di G. Zurlino; Piacenza, La Tribuna, "Galassia," n. 231, 1978

Chi ha in odio gli *enfants terribles* (nella fantascienza come in ogni altra attività umana; e averli in odio non è necessariamente segno di conservatorismo o grettezza intellettuale) farà bene a diffidare di questo quarantenne vulcanico, bilioso e logorroico, che vive facendo lo sceneggiatore televisivo e non fa mistero di considerarsi uno dei più grandi cervelli della nostra epoca — nella fantascienza e oltre essa. Purtroppo per il lettore italiano, la sua diffidenza non potrà nutrirsi di molto materiale di prima mano, visto che gli editori nostrani usano centellinarci le sue opere con parsimonia maggiore che se si trattasse di vino d'annata. Ellison è notissimo per essere il curatore dell'antologia *Dangerous Visions* (Visioni pericolose), del 1968, che segnò l'emergere anche in America di una fantascienza nuova, per tematiche e moduli stilistici, rispetto al passato: mai tradotta da noi — se si eccettuano alcuni racconti, qua e là. E è autore di alcuni romanzi e parecchie antologie personali, di cui a tutt'oggi risultano tradotte soltanto queste due antologie e alcuni racconti su riviste e volumi. *Se il cielo brucia* è una antologia tutta composta di pezzi giovanili, non molto significativi se non per l'emergere di alcuni temi che saranno meglio sviluppati nella produzione successiva, come l'impegno antirazzista *(Battaglia senza bandiere)*, la follia e il potere (*Il tempo dell'occhio, Mio fratello Paulie)*, l'antimilitarismo, i robot.

In *Dolorama* (mutilata comunque di due racconti e reperibile ormai solo sul mercato dell'usato) Ellison ha invece raggiunto una cifra stilistica

e tematica più personale. Nei racconti di questa raccolta, e in altri successivi, si precisa il punto di partenza di Ellison, che è quello di una ribellione, certamente disordinata ma sincera, contro tutte le limitazioni a cui l'uomo è sottoposto. Limitazioni di ogni tipo: in questo senso la fantascienza di Ellison non ha temi privilegiati. Così *Pentiti Arlecchino…* è una delle più belle e disperate rappresentazioni di come il capitalismo industriale ci mercifichi il tempo e, attraverso esso, controlli tutta la nostra vita; *Gli scarti* ci parla dei meccanismi di esclusione dei mutanti; e *Gli svitati* ci dice il labile confine che separa la follia e il genio. L'umanesimo di Ellison, insomma, non ha niente a che vedere con quello di Asimov, in cui l'uomo ritrova sempre il suo equilibrio con le leggi della scienza e del potere. Ma neppure con quello di Sturgeon, che dietro al conflitto indovina e indica sempre una via di riscatto. Ellison ha fin troppo ben presenti i meccanismi di integrazione e esclusione della nostra società: l'Arlecchino che aveva sfidato la società basata sugli orari finisce ricondizionato; gli scarti, i mutanti, che si sono fidati delle promesse dei normali, rimangono esclusi dalla società.

Vive in Ellison la stessa ossessione sotterranea che c'è in molta fantascienza americana degli anni precedenti: quella dell'espropriazione del corpo, della propria fisicità, a opera dei meccanismi sociali. Sublimata, ritroviamo questa paura nei racconti che affrontano il tema della religione, come *Dolorama* e il violentissimo *L'Uccello di Morte* (nell'antologia *I premi Hugo*, v.), dove dio è un vecchio pazzo e il vero amico dell'uomo è il biblico serpente; e, più esplicitamente in *Non ho bocca, e devo urlare (I premi Hugo)*, dove la follia del potere si oggettiva in un gigantesco computer che sadicamente tortura i sopravvissuti di una catastrofe mondiale. Fra le poche vie d'uscita prospettate, significativamente c'è proprio quella di un ripiegamento nel fisico (l'interno del corpo, il microcosmo, proposto come ambiente totale, macrocosmo: *Appena al largo delle isolette di Langerhans*, in *I premi Hugo).* Queste, e altre cose, si possono apprezzare nei racconti di Ellison non appena si riesca a superare la cortina lussureggiante delle parole, che a volte (come in *Pentiti, Arlecchino* o *Non ho bocca)* funziona come introduzione a quello che l'autore ha da dirci, a volte risulta un vero e proprio ostacolo. È il guaio di tutti gli scrittori in cui la molla primaria che li spinge alla scrittura è il compiacimento per l'eco delle parole che gli canta dentro. Noi dovremmo saperne qualcosa: non è questa la patria di D'Annunzio?

Philip José Farmer

Un amore a Siddo

The Lovers, 1952 e 1961
trad. di G. Fabrizi; Piacenza, La Tribuna “SFBC,” n. 26, 1966; “SFBC,” n. 53, 1978

Leggere la storia dell’amore fra un terrestre e un’extraterrestre, per un lettore dei tardi anni Settanta, non è ovviamente un’esperienza particolarmente straordinaria; non così — almeno si suppone, — per un lettore dei primi anni Cinquanta. Comunque sia, questo primo racconto lungo di Farmer suscitò, all’epoca, parecchio rumore, per non dire scandalo. Oggi lo si legge volentieri per ragioni diverse. La tensione su cui si regge il racconto, in effetti, non è tanto la concitata rivelazione del finale, in cui si scopre che la donna tanto amata dal protagonista Hal Yarrow, Jeanette Rastignac, è la variazione umanoide di una specie derivata dagli insetti; e quindi non diremmo che l’interesse principale del racconto sta nel “rigore delle ipotesi biologiche” (Valla), come invece è in altre opere (quelle, per intenderci, di *Relazioni aliene).* Il meccanismo fondamentale ci sembra piuttosto quello che spiega l’amore prorompente di Hai per Jeanette: sebbene infatti circa due terzi del racconto si svolgano sul pianeta Ozagen, l’invenzione che regge l’equilibrio (e lo squilibrio) della narrazione è la struttura della società terrestre e l’ideologia dominante, che da un lato spinge Hai alla trasgressione (l’amore per Jeanette) e dall’altro gliela fa vivere come ribellione, con tutti i sensi di colpa connessi. Siamo nel 3050 d.C, dopo la solita guerra apocalittica, e una Unione comprendente gran parte dell’America, Giappone, Cina settentrionale e altre parti del globo, è dominata da una teocrazia che si ispira a una religione totalitaria e manicheista, il culto del Precursore. La stratificazione sociale rigidissima e il controllo statale-religioso che si estende su ogni minimo aspetto della sfera privata configurano una realtà ancora più allucinante di quella di *1984* di Orwell, a cui Farmer è indubbiamente debitore per questo libro. È all’abbraccio soffocante di

questo stato-religione (che pretende, hegelianamente, di ridurre a irrealtà tutto quanto gli sfugge) che si ribella Hal Yarrow innamorandosi di Jeanette, e anticipando, così, molti temi del Farmer posteriore.

Relazioni aliene (antologia)

Strange Relations, 1960

trad. di A. Pollini; Roma, Fanucci, "Futuro," n. 3, 1973.

Antologia strana, che passa da tematiche "religiose" *(Padre)* a quelle "biologiche" di tipo particolare *(Madre, Figlia, Il fratello di mia sorella).* Il primo racconto (o romanzo breve) *Padre*, fa parte del ciclo delle avventure di Padre Carmody riunite nel volume *Notte di luce* (pubblicate dalla Nord). Il sacerdote Carmody (un tempo grande peccatore, poi convertitosi) giunge su di un pianeta, un vero paradiso terrestre, in cui trova Dio. Ma è veramente Dio? E perché su questo mondo esistono solo esseri di sesso maschile, che vivono in eterno e che, se muoiono accidentalmente, vengono resuscitati? Perché il rifiuto della procreazione e della femminilità? Forse la risposta è nel grande sogno di ogni uomo, quello di poter procreare. E è così che nel Dio Maschio della nostra religione e nel dio del pianeta Abatos, si viene a incarnare la rivalsa maschile nei confronti di colei che, unica, possiede il potere di procreare: la donna. Lungi dal volerci proporre interpretazioni simili, Farmer di certo ce le fa pensare. In quanto all'identità del dio di Abatos, per Carmody non ci sono dubbi: "Nulla di ciò che lui diceva era vero, e era un vigliacco, come le sue belve grasse e pigre. Lui non era un dio. Lui era il Padre… delle Menzogne" (e "Padre delle Menzogne" è uno dei termini più diffusi nei paesi anglosassoni per indicare il diavolo).

Ma il racconto più corrosivo dell'antologia è senz'altro *Madre*, in cui un esploratore spaziale, affetto da grossi problemi personali (una madre soffocante e protettiva), viene letteralmente fagocitato da una strana figura di madre aliena, che lo ospiterà, per ricambiare il favore di essere stata fecondata (ovviamente non secondo il normale procedimento umano), in uno stato di vita amniotica, prenatale. E ha senz'altro ragione Teo Mora (appendice a *Pianeta d'aria*, Fanucci) nel dire che occorrerà aspettare il 1969 perché il *mass-cult* infranga di nuovo il più sacro tabù dell'americano medio, il Mammismo. "Questa volta in un film, *Il clan dei Barker (Bloody Marna)*, di un altro violento iconoclasta, Roger Corman." Dalla strana unione tra il terrestre e l'aliena nasce la protagonista del successivo

racconto *Figlia.* Mentre ancora il rapporto tra madre e figlio è al centro della strana storia tra un sommergibile e un uomo suo prigioniero *(Figlio).* L'ultimo racconto, *Il fratello di mia sorella* è un piccolo gioiellino che ci parla del sesso degli alieni. Antologia, dicevamo all'inizio, strana, ma soprattutto ricca di idee, provocazioni, problemi, e che comunque si lascia leggere con grande godimento.

Fabbricanti di universi (ciclo)

The Maker of Universes, 1965 (*Il fabbricante di universi)* trad. di U. Malaguti; Piacenza, La Tribuna, "Galassia," n. 74, 1967
The Gates of Creation, 1966 *(I cancelli dell'universo)*
trad. di L. Dancelli; Piacenza, La Tribuna, "Galassia," n. 157, 1972
A Private Cosmos, 1968 (*Un universo tutto per noi)*
trad. di V. Varacca; Piacenza, La Tribuna, "Galassia," n. 103, 1969
Behind the Walls of Terra, 1970
trad. di G. P. Cossato e S. Sandrelli, senza titolo, in *Fabbricanti di universi*, Milano, Nord, "Cosmo Oro," n. 15, 1974 che raccoglie anche le tre precedenti opere

"Lo spettro di uno squillo di tromba chiamava al di là della porta." E Robert Wolff attraversò quella porta, ritrovandosi di colpo in un mondo sconosciuto e in un corpo che non era più quello dei suoi 62 anni ma bensì dei suoi energici 25. Cosiìinizia il primo romanzo (*Il fabbricante di universi)* di uno dei più spericolati e avventurosi cicli di quel creatore di romanzi senza fine che è Philip José Farmer. Wolff si ritrova nel Pianeta dei molti livelli, "una delle creazioni più originali dell'intera letteratura fantascientifica" (Teo Mora). Un mondo, collocato in un'altra dimensione, costruito a forma di piramide e composto di vari livelli, uno superiore all'altro, e divisi da un dirupo altissimo. Okeanos, un mondo omerico, è il primo (il più basso); poi vengono Amerindia popolato di indiani e centauri; Drachelandia, paese medievale: Atlantide, e l'ultimo è quello che ospita il palazzo del signore, il padrone e creatore di quell'universo particolare.

Wolff con l'aiuto di Kickaha, un altro terrestre capitato li accidentalmente anni prima e che s'era impossessato del corno (strumento che apre le porte di tutti i mondi posti in altre dimensioni), riesce a raggiungere l'ultimo livello e dopo incredibili avventure scopre di essere lui il vero signore del pianeta. Durante la sua prolungata assenza (causata da una amnesia durante una visita sulla Terra) un altro signore si era impossessato del suo mondo. Questo infatti era il passatempo preferito dei poco più di mille signori ancora in vita (povere ombre in via di estinzione

di una razza un tempo incredibilmente potente): combattersi e rubarsi i reciproci mondi privati. Wolff-Jadawin (il suo nome da signore) è rinsavito dopo il soggiorno terrestre, ma gli altri signori no, cosicché le avventure, dopo la sconfitta dell'usurpatore, non mancheranno né a lui né a Kickaha. E si svolgeranno su altri mondi impossibili e perfino sulla Terra, che si scoprirà essere anch'essa l'universo privato di un signore, Orco Rosso.

Un ciclo di romanzi ispirato al "recupero dei modi della narrativa avventurosa e popolare" che come osserva giustamente Teo Mora (appendice a *Pianeta d'aria*, Fanucci) non soddisferà "il lettore moralista che sarà sconvolto dal cinismo del libro, il lettore impegnato deluso dall'assenza di tematiche, il lettore passivo, — fetale —, subissato dal mutare di prospettive che gli farà presto perdere il filo: per loro gli universi di Farmer sono sconsigliati." L'avventura è l'unico filo conduttore del ciclo. Il rischio l'unico imperativo che accomuna i vari personaggi. La sicurezza di essere, di sentirsi "vivi" in ogni momento, è l'unica loro preoccupazione. Ed è proprio in questo che *Fabbricanti di universi*, l'opera più originale e astratta di Farmer, si avvicina più di tanti altri testi "realistici" al nostro quotidiano, nella sicurezza di Kickaha, che nei momenti più pericolosi, quando sembra che non ci sia più scampo per lui, riflettendo sulla propria vita può affermare che "ne valeva la pena" comunque.

Festa di morte

A Feast Unknown, 1969
trad. di F. Valli; Milano, De Carlo (poi Ciscato), "Fantalibro," n. 11, 1972

"Uno degli aspetti più interessanti di questo libro," scrive Theodore Sturgeon nell'introduzione a *Festa di morte* "è la comunione assolutamente diretta e non dissimulata tra il sesso e la violenza. (…) Se Farmer non dicesse altro in un'opera come questa, mentre dice molte altre cose, basterebbe il fatto che rende chiaro che la violenza senza limiti unita al sesso senza limiti è un'assurdità senza limiti. Non c'è nulla, nello schema che egli ci sottopone, che scuota la mia fondamentale convinzione che le persone che godono del sesso a sufficienza non potranno esserne ossessionate né avranno bisogno di alcun surrogato, compresa la violenza. È questo l'aspetto sano e costruttivo delle nuove libertà di espressione sessuale, e ce le conservino a lungo. Le necessità umane espresse, descritte

e assicurate con sufficiente libertà cessano di essere preoccupazioni e noi possiamo occuparci di altre cose.” Verrebbe da chiederci di quale libro ci stia parlando Sturgeon, ma soprattutto di quale sessualità. In buona o malafede che sia, ci parla di una sessualità libera e felice (che, non essendo un problema, ci permette di occuparci di altre cose!) e di una sessualità repressa, castigata, che si trasforma in altro, in violenza. Ancora il bene e il male. Come se la sessualità, quella che noi conosciamo, non fosse quello che è grazie alla repressione, alla violenza, alla rimozione (che ce ne riconferma l’esistenza costantemente), al potere, alla differenziazione, alla separazione interno/esterno, Io/l’Altro. Ed è proprio di questo che Farmer continua a parlarci; nel suo Tarzan col cazzo sempre eretto pronto all’orgasmo inarrestabile proprio nei momenti in cui la sua vita è più in pericolo, quando sta per uccidere o rischia di venire ucciso. Orgasmo/morte (equazione di ogni esperienza), erezione/potenza (dominio sull’altro), componenti della sessualità con cui fare i conti.

In *Festa di morte*, un pastiche che vede Tarzan in lotta contro Doc Savage, “non ho fatto altro, in fondo, che mostrare la faccia nascosta delle loro personalità,” ci dice Farmer in un’intervista (vedi la scheda su *Il mondo del fiume)* e parlando in particolare delle sue opere pseudo’ pornografiche: “non avevo nessuna voglia di mettermi a scrivere in maniera cruda e esplicita sui meccanismi degli amplessi sessuali umani. Desideravo soltanto occuparmi della componente psicologica che conduceva a quel particolare atto, che gli dava valore, e a tutte le conseguenze emotive che ne derivavano. (…) Se un uomo vuole sodomizzare una pecora, non è importante come egli realizzi il suo desiderio, ma perché.”

Il mondo del fiume

To Your Scattered Bodies Co, 1971 (*Il fiume della vita)*
trad. di G. Tamburini; Milano, Nord, “Cosmo Argento,” n. 8, 1971, 1979[3]
The Fabolous Riverboat, 1971 *(Alle sorgenti del fiume)*
trad. di G. Tamburini; Milano, Nord, “Cosmo Argento,” n. 20, 1972, 197.6[2]
The Dark Design, 1977 (*Il grande disegno)*
trad. di R. Rambelli; Milano, Nord, “Cosmo Argento,” n. 77/78, 1978

Più di altri autori, Farmer è abituato a scrivere per cicli. I tre romanzi qui presentati sono i tre finora apparsi in Italia (un quarto, già apparso negli USA, è ancora inedito da noi) del ciclo cosiddetto del *Mondo del fiume*, il primo a essere stato concepito dall’autore, visto che il primo

romanzo era stato scritto fin dal 1953 (col titolo *I Owe for the Flesh)* e solo una serie di disavventure hanno impedito che fosse pubblicato per 18 anni. L'idea base è semplice ma molto stimolante. Sulle rive di un fiume, in un mondo sconosciuto (che presto si rivelerà tutto attraversato da questo fiume, a anello) si ritrovano tutti gli uomini, dopo la morte. Il corpo in cui ognuno si ritrova, glabro e nudo, è quello che possedeva (o avrebbe posseduto) verso i 25 anni, senza malattie o imperfezioni. La distribuzione dell'umanità lungo le rive del fiume sembra obbedire a criteri di regolarità, peraltro incomprensibili: in ogni zona "risorgono" solo abitanti di una data regione e di una data epoca, tranne il dieci per cento circa, che sono di ogni tempo e luogo. Un calcolo approssimativo fa ascendere a circa 36 miliardi di persone l'umanità risorta; c'è un termine, infatti: la vita sulla Terra sembra essere finita nel 2018, anche se, nel corso delle peregrinazioni dei protagonisti lungo il fiume, non si trovano più di due o tre persone che affermano di essere vissute fino a quel periodo. Le necessità di cibo e bevande sono assicurate da un tubo metallico in dotazione a ognuno, che due volte al giorno, posto su certe pietre, si riempie quasi miracolosamente di alimenti, tabacco e liquori. Questo lo scenario. I temi del ciclo, come spesso in Farmer, sono tanti e affastellati con quell'"indisciplina, prolissità, e mancanza di senso delle proporzioni" che a un critico beneducato come Sam Moscowitz sembrano tipici del Farmer peggiore, mentre a noi sembrano una delle sue attrattive maggiori. Impossibile, dunque, questi temi, elencarli tutti: ma in primo piano vi è certamente quello religioso, alla maniera di Farmer, appunto, e cioè in qualche modo laicizzato. Questo mondo del fiume, come infatti si scopre ben presto, è opera di una misteriosa razza, detta degli Etici, che per motivi non ancora chiari in questi primi tre volumi del ciclo (ma lo saranno mai?) hanno architettato il tutto: forse un crudele esperimento ai danni dell'umanità, forse effettivamente una possibilità di — come dire? — redenzione. Fatto sta che tra questi Etici si annida qualcuno che non è d'accordo con l'esperimento, e questo qualcuno favorisce i tentativi di alcuni uomini di raggiungere le sorgenti del fiume, dove sorge il castello degli Etici. Tutto il ciclo ruota attorno a questo tentativo da parte dei protagonisti, quasi tutti personaggi storici, vecchi amori di Farmer che egli fa rivivere in questo nuovo mondo: Sir Richard Francis Burton, esploratore e orientalista inglese della seconda metà del XX secolo, Samuel Clemens, più noto come Mark Twain, Cyrano de Bergerac, intellettuale e spadaccino, Jack London, Tom Mix, per citare solo i più importanti; e

accanto a loro alcuni personaggi di un'epoca posteriore alla nostra, fra cui spicca l'enigmatico Frigate, su cui l'autore ha proiettato parecchi dati autobiografici.

Al di là delle apparenze, il ciclo del fiume è uno dei prodotti più caratteristici di Farmer. Vi ritroviamo lo stesso meccanismo che informa romanzi come *Tarzan Alive o Pianeta d'aria*, in cui Farmer scrive il seguito delle storie di personaggi letterari famosi: solo che qui si tratta di personaggi reali. È quello che Fiedler ha definito "imperialismo culturale" di Farmer, e cioè la necessità di divorare, assimilare, e poi vomitare sul lettore tutto il suo universo letterario; che poi, per Farmer come per le avanguardie letterarie dell'inizio del secolo, coincide con l'universo *tout court.* Come si è visto per altre opere del nostro autore, e come lui stesso confessa, questa operazione è per lui una "terapia," una premessa per l'azione e "la letteratura è vita" (intervista a P. Walker, in *Un amore a Siddo*) Il tutto all'interno di uno dei più rigorosi "universi testuali" che la fantascienza conosca; e per dei romanzi scritti "con il linguaggio delle riviste di appendice" (Valla) crediamo che sia abbastanza.

Charles G. Finney

Il circo del dr. Lao

The Circus of Dr. Lao, 1935
trad. di R. Prinzhofer; Milano, Nord, “SF Anticipazione,” n. 37, 1974

Di Charles G. Finney si sa ben poco. Tornato dalla Cina dove aveva prestato servizio in fanteria e impiegatosi come giornalista a Tucson (Arizona) diede sfogo alle sue esperienze, e forse anche alle sue frustrazioni di americano medio, scrivendo questo romanzo, probabilmente opera unica, almeno nel campo della SF. Il Circo in questione, formato da “fenomeni” mitici come gorgoni, sfingi, fauni e via dicendo, piombato letteralmente in una cittadina di provincia, riesce solamente a stimolare una curiosità pacata e superficiale, senza sconvolgere la vita degli abitanti. E proprio questa imperturbabilità della soporifera vita della provincia americana, questa incapacità di vivere i miti antichi da parte di una società alla ricerca di una propria tradizione, sono forse i temi di questo romanzo che, anche se apparentemente fantastico, formalmente parlando, è senz’altro un’opera anomala per i tempi in cui è stata scritta, conducendo un’analisi feroce e impietosa da un punto di vista psicologico-sociale. Dice giustamente il giornalista Keith Mano in una recensione (in “Cosmo Informatore,” Milano, n. 2, 1974) “…A loro (gli americani medi) il fantastico risulta incomprensibile e non interessa… Viceversa uno che sputasse tabacco a nove metri controvento sarebbe fenomenale.” Affermazione giustificata anche dalle appendici finali dove si catalogano i “fenomeni” contenuti nel romanzo in modo decisamente singolare e demitizzante. Arrivata molto tardi in Italia e poco conosciuta anche negli USA, quest’opera personalissima e avvincente è stata definita “il libro segreto” del nostro tempo. Forse per questo se ne sente parlare raramente e anche critici e compilatori spesso e volentieri ignorano questo romanzo “irriguardoso e imbarazzante.”

Harry Harrison

Largo! Largo!

Make Room! Make Room!, 1966
trad. di P. Peroni, Milano, Nord, “Cosmo Argento,” n. 14, 1972

Nel campo della fantascienza questo è stato probabilmente il primo romanzo di denuncia totale dei disastri ecologici che stanno avvenendo sulla Terra (denuncia totale in quanto occorre fare una distinzione fra i romanzi della cosiddetta SF sociologica, Pohl-Kornbluth per intenderci, ove era posto sotto accusa solo un aspetto della società americana, e romanzi come questo o i successivi *Tutti a Zanzibar* e *Il gregge alza la testa* di Brunner, dove viene accusata e condannata l’intera società americana). In una New York con trentacinque milioni di abitanti, acqua razionata, cibo principale gallette d’alghe, omicidi e furti all’ordine del giorno, viene ucciso un boss della malavita. Dopo il solito breve sopralluogo, il caso, come tutti gli altri del resto, dovrebbe essere archiviato. Si verificano invece strane coincidenze e i compari del morto decidono che l’inchiesta deve continuare. Un comune poliziotto, Andy Rusch, viene incaricato dell’indagine, in aggiunta al suo lavoro d’ufficio (e di strada). E con lui entriamo in questo mondo “opulento” che, confrontato con la vita “degli altri” vista attraverso gli occhi dell’“assassino” in fuga, risulta ancora più crasso e ingiusto. Non c’è molto altro da dire: Harrison vuole, esplicitamente, denunciare una situazione e lo fa con estrema coerenza. Andy Rusch, per fare qualcosa che non vorrebbe fare, perde la ragazza, gli muore un amico e viene destituito. Felice Secolo Nuovo!

Robert A. Heinlein

Fanteria dello spazio

Starship Troopers, 1959
trad. di H. Brinis; Milano, Mondadori, "Urania," n. 276, 1962; "Millemondiestate," 1975

A dimostrazione che politica e fantascienza hanno delle connessioni ben evidenti, è venuta la recente riedizione di questo famoso romanzo di Heinlein (rimasto per anni una rarità da collezionista). Famoso anche al di fuori dell'ambiente della fantascienza: tanto che ne è stato tratto anche un gioco di successo, un *war game* tra i più raffinati e complessi. La storia non è poi banale, anzi, nel suo genere — siamo nel campo della guerra fra pianeti con mostri di vario tipo — ha segnato una piccola rivoluzione: non più grandiose battaglie stellari fra ciclopiche astronavi ma guerriglia nel fango, roba tipo Vietnam. E infatti questo di Heinlein è tutto un odioso panegirico del militarismo, del razzismo (poco importa che al posto dei neri e dei gialli ci siano i pelleossa e i ragni), dello spirito maschio del grande popolo americano, della sua sete di egemonia e di predominio mascherata da bisogno di sicurezza.

Il protagonista, becero esponente di tutti i più oscuri figuri che infettano l'umana convivenza, fugge da ragazzo di casa non per trovare una propria strada, un autonomo modo di vivere, ma per arruolarsi nell'esercito, perché solo così potrà diventare un cittadino "a pieno diritto." Non solo gli piace e ci si diverte, ma fa pure carriera sterminando alieni qua e là.

Per dare un'idea della demenziale retorica di questo romanzo, è sufficiente citare la compiaciuta presentazione che apparve sul numero di Urania in cui *Fanteria dello spazio* ebbe la sua prima edizione italiana: "Sergenti cattivi, marce, esercitazioni a fuoco, terribile disciplina, solidarietà fra i commilitoni." La cosa stupefacente è che Heinlein, che forse con questo libro ha creato il suo capolavoro negativo, riesce a essere tremendamente avvincente: al punto di comunicarci, per qualche fuggevole attimo, una sensazione di oscura complicità con i *marines*

galattici. Di cui siamo liberi, subito dopo, di vergognarci o no.

Straniero in terra straniera

Stranger in a Strange Land, 1961
trad. di R. Rambelli; Piacenza, La Tribuna, "SFBC," n. 10, 1964; Milano, Nord, "Cosmo Oro," n. 28, 1977

Romanzo falsamente progressista pubblicato due anni dopo il concentrato reazionario di *Fanteria dello spazio*, è stato più volte avvicinato all'opera di Farmer per la sua commistione tra sessualità e religione. Ma mentre in Farmer questi elementi vengono osservati in tutta la loro ambiguità senza prefigurazioni utopiche, preservandone il loro carattere conflittuale e irrisolto, in Heinlein servono solo a confermare la sua visione esistenziale statica e conservatrice. Valentine Michael Smith è il bambino terrestre adottato dai marziani che, giunto sulla Terra, usa i suoi poteri alieni — telepatia, distorsione dello spazio, pieno controllo delle funzioni corporee —, per impiantarvi una religione basata su una sessualità disinibita e naturalizzata. Altro personaggio chiave del romanzo è Jubal Harshaw, una figura tipica delle opere di Heinlein. Un vecchio, un maestro, un saggio (burbero in apparenza ma buono nel fondo del cuore) che insegna e istruisce il giovane uomo che deve imparare il rispetto e la disciplina. Erroneamente inteso come manifesto della nascente cultura hippy è in realtà anticipazione della miseria sessuale dell'America odierna. Una sessualità, per dirla con Baudrillard, che "ormai lascia spazio soltanto a una naturalizzazione totale di un desiderio, condannato sia al destino delle pulsioni sia al puro e semplice funzionamento 'macchinico'," una sessualità (come giustamente osserva Riccardo Valla nella prefazione dell'edizione Nord) atletica e disinibita come quella propagandata da riviste come "Playboy." C'è molta, troppa puzza di vecchio in questo libro per poterlo considerare come un ripensamento o per lo meno un incidente nella continuità ideologica dell'opera di Robert A. Heinlein.

Universo

Orphans of the Sky, 1963
trad. A. Pinna; Milano, Mondadori, "Urania," n. 378, 1975; "Classici FS," n. 1, 1977

Prima che gli scrittori di SF inventassero i viaggi nell'iperspazio, che permettono di percorrere enormi distanze a velocità superiori a quella della

luce e in tempi brevissimi, i balzi interstellari erano effettuati da enormi astronavi che ospitavano diverse generazioni umane a bordo. Su queste premesse si basa questo romanzo del ‘63, *Orphans of the Sky*, nato dall’unione di due racconti, *Universe* e *Common Sense*, entrambi del ‘41. La durata del viaggio però è tale che il piccolo universo contenuto nell’astronave si richiude su se stesso e perde la memoria della propria missione, mentre l’equipaggio si scinde in due fazioni, una di uomini e l’altra di mutanti, che si combattono. Solo il protagonista, vagando per l’astronave, riscoprirà l’universo esterno, e tenterà di convincere l’equipaggio della verità. Mentre però nella prima parte del romanzo l’A. si limita a descrivere la situazione e a darne un quadro piuttosto chiaro, anche se forse con una certa ingenuità (il protagonista si accinge a compiere la propria missione con un entusiasmo e un ottimismo solo in parte mitigati da qualche dubbio nel finale), nella seconda parte viene analizzato lo scontro fra il tentativo di apportare dei cambiamenti e il potere. Pochi credono nell’universo esterno, e cercano di usare questa “idea” per scopi politici, per rafforzare la propria posizione o per impossessarsi del potere. Il confronto comunque non avviene fra potere e uomo comune, ma fra l’immagine dei politici in generale, dei quali l’A. non ha certo un’opinione lusinghiera, e la figura del protagonista, puro, coerente, forse anche entusiasta, con un incrollabile senso del dovere portato fino all’eccesso. Un simile personaggio non può che riscuotere tutta la simpatia di Heinlein, e alla fine, anche con l’aiuto della fortuna, riuscirà vincitore, compiendo la missione originaria.

Charles Henneberg

La nascita degli dei

La naissance des Dieux, 1954
trad. di P. Dalloro; Milano, Mondadori, “Urania,” n. 92, 1955
trad. di U. Malaguti; Bologna, Libra, “Classici,” n. 16, 1975

Nel panorama internazionale della fantascienza gli autori francesi (come gli italiani e in genere i non anglosassoni) non sono molto stimati, dalla critica come dal pubblico, a dispetto dell’ostinazione (veramente degna di miglior causa) con cui anni fa “Urania,” ci ha ammannito alcuni loro romanzacci scegliendoli tra i peggiori. Uno dei motivi di questa *débàcle* della letteratura fantastica transalpina — che pure vanta illustri ascendenti — può essere la tendenza di quasi tutti gli autori a imitare pedissequamente i modelli americani, con una insipienza pari solo alla presunzione. Un discorso a parte merita invece Charles Henneberg, che nella sua breve carriera pare fosse aiutato in modo rilevante dalla moglie Nathalie. Gli Henneberg hanno saputo dare con le loro opere (non esenti comunque da macroscopici difetti) un’originale alternativa alla cultura dominante nella SF, e *La nascita degli dei* rappresenta il tentativo più riuscito di inserire la fantascienza nel contesto di una cultura tipicamente europea. Tutto in questo romanzo è simbolo, riferimento conscio alla narrativa epica classica, dalla *chanson de geste all’Edda*, senza mai scivolare nella parallela *heroic fantasy* in virtù di una razionalizzazione ineccepibile.

Tre uomini, sfuggiti con l’astronave Maledetta alla catastrofe che subito annienta la Terra, finiscono su uno sconosciuto pianeta che battezzano Gea. In realtà si tratta della stessa Terra in uno dei possibili futuri, come i nostri apprenderanno dal Feranula, strana creatura discendente dall’antica razza umana. Intanto i tre scoprono che la Grande B, la nebbia che avvolge il pianeta, ha la facoltà, come l’oceano di *Solaris*, di materializzare i loro pensieri e desideri. Sabelius, lo scienziato, crea uomini e animali, Goetz, il poeta deforme, si circonda di mostri infernali. Tra i due, che incarnano le

forze del Male e del Bene, cerca il proprio destino Morgan, l'Eroe. Insieme alle due donne che hanno evocato dal proprio tempo, i nuovi Dei ripetono inconsciamente tutti i miti classici a uso degli ominidi di cui hanno popolato Gea, i quali trasmetteranno ai posteri "fantasiose" leggende sulle epiche gesta degli Dei. Rimandando all'opera di Sadoul (v. appendice sulla critica) per un giudizio sullo stile letterario degli Henneberg, diremo che l'ideologia che traspare da quest'opera non è facilmente condivisibile, tuttavia l'insieme, oscillante tra il kitsch e il decadente, emana un certo fascino.

Fred Hoyle, John Elliot

A come Andromeda

A f or Andromeda, 1962
trad. di I. Bignardi; Milano, Feltrinelli, “Brivido e Avventura,” 1965; “Universale Economica,” n. 640, 1971

L’insidia di Andromeda

Andromeda Breakthrough, 1964
trad. di G. Civiletti; Milano, Feltrinelli, “Brivido e Avventura,” 1966; “Universale Economica,” n. 861, 1979

Sir Fred Hoyle, astrofisico di riconosciuto valore mondiale, si è conquistata una certa fama anche come scrittore di fantascienza grazie a alcuni discreti romanzi scritti per lo più in collaborazione col figlio Geoffrey. Quando nel 1962 la BBC gli commissionò un soggetto per un originale televisivo, Hoyle dovette però accettare la collaborazione di John Elliot, uno *script-writer* allora molto quotato, che si incaricò sia della sceneggiatura che della successiva ristesura in forma di romanzo. Il soggetto di *A come Andromeda* riprende una tematica cara a Hoyle, cioè il “primo contatto” con un’intelligenza aliena, non necessariamente biologica, che già rappresentava la materia del suo primo ottimo romanzo *The Black Cloud (La nuvola nera*, Feltrinelli, 1958). Un radiotelescopio inglese capta un messaggio proveniente dalla costellazione di Andromeda, contenente le istruzioni per costruire un enorme e progreditissimo calcolatore pensante. Della sua realizzazione, che avviene al centro missilistico di Thorness con finanziamenti del ministero della difesa, si incarica un’equipe condotta dal geniale scienziato John Fleming, che ben presto però rinnegherà la sua creatura: cosa si propone di fare, e *perché*, la misteriosa intelligenza aliena? Quando questa arriva a uccidere con una scarica elettrica una giovane assistente per studiarne la fisiologia, Fleming non ha più dubbi: si tratta di una quinta colonna mandata a impadronirsi della Terra dall’interno. Infatti il calcolatore *riproduce* biochimicamente la

donna uccisa per servirsene come un terminale di carne e ossa: ma Fleming saprà far leva sulla intrinseca debolezza umana di costei per renderla poco affidabile agli occhi (si fa per dire) del calcolatore. E approfittando del conflitto tra questo e la sua recalcitrante emissaria (battezzata Andromeda) lo scienziato finisce per mettere fuori uso la gigantesca macchina pensante e a distruggerne i piani di costruzione. Fuggiasco con la "redenta" creatura onde sottrarsi alle ire dei militari, che tanta speranza di dominio mondiale riponevano nel subdolo calcolatore, Fleming la perderà però di vista e finirà per crederla annegata.

Lo spunto era certamente interessante e meritevole di un trattamento migliore di quello che Elliot gli riservò, pasticciando incoerentemente con la psicologia dei personaggi e infiltrando una sotto-trama spionistica di quart'ordine. Quando, due anni più tardi, prese a lavorare al seguito della storia, Elliot ebbe la malaugurata idea di sviluppare quella sotto-trama per inserire il nuovo romanzo in quel filone — allora in grande auge — di inverosimili avventure alla 007, con potenti e losche organizzazioni internazionali e minuscoli staterelli che mirano a dominare il mondo grazie a micidiali armi segrete. Andromeda viene ritrovata, viva, da Fleming che se ne è intanto innamorato: i due vengono però rapiti e portati nell'inesistente emirato di Azaran, dove una copia del calcolatore è stata costruita in gran segreto grazie a piani trafugati da Thorness. Gli avvenimenti che si svolgono laggiù sono talmente privi di ogni logica, da far rimpiangere le peggiori imitazioni italiane dei film di spionaggio: basti sapere che il calcolatore, per qualche misterioso motivo, diventa "buono" e salva il mondo da una catastrofe ecologica della quale, alla fine, si addossa la colpa al povero Fleming. Ma questi si consolerà impalmando la dolce e bella Andromeda…

È incredibile che Fred Hoyle abbia potuto firmare una simile castroneria, la cui responsabilità pensiamo vada attribuita al solo Elliot, nell'intento di sfruttare con scarsissimo talento sia il successo del primo romanzo che la moda "bondiana." Quanto ai non molti pregi di *A come Andromeda (L'insidia di Andromeda* non ne ha in verità neppure uno), c'è da dire che alcune considerazioni miranti a rivalutare sentimenti e emozioni umane sul freddo raziocinio della macchina sono un tantino scontate e consolatorie: sorprende piuttosto che vengano da uno scienziato abituato a esprimere in termini matematici concetti (quali la cosmogonia o l'origine della vita) fino a ieri considerati filosofici o teologici. Dove Hoyle colpisce nel segno, evidentemente per esperienza diretta, è quando

denuncia rivalità e invidie interdisciplinari nell'ambiente scientifico (Fleming: "Io un astronomo? Ma le pare? Criogenica, calcolatori: ecco la mia specialità. Non queste stupidaggini cervellotiche." E la biochimica Dawnay: "Posso cavarmela da sola. Non voglio John Fleming qui a gironzolarmi attorno, a mandare all'aria il mio lavoro e le mie attrezzature."); oppure il reciproco disprezzo tra scienziati e rappresentanti del potere politico-militare (Fleming: "Ecco perché le cose vanno male. Quando si toglie la scienza dalle mani degli scienziati e la si affida agli uomini politici, il suo fato è segnato"; e il Gen. Vanderberg: "Quest'affare è troppo costoso perché gli scienziati vi si trastullino come fosse un giocattolino."); mentre è naturalmente del tutto inattendibile il tentativo di ricercare il "mostro" nel cinico mercantilismo della multinazionale "Intel," interessata a sfruttare il calcolatore per avidità di denaro e di potenza, dato che viene descritta in modo così ridicolo da farle perdere ogni connotazione inquietante e sinistra.

Aldous Huxley

Il mondo nuovo

Brave New World, 1932

trad. di L. Gigli; Milano, Mondadori, “Medusa,” 1933; “Oscar,” n. 319, 1971, 1977[3] [nell’edizione Oscar è compreso il saggio di Huxley *Ritorno al mondo nuovo (Brave New World Revisited*, 1958), trad. di L. Bianciardi, prima ed. Milano, Mondadori, “Quaderni della Medusa,” n. 52, 1961]

Razionalista e materialista, ma insieme studioso e discepolo di culti mistici orientali, letterato raffinato ma non digiuno di scienza, Aldous Huxley (1894-1963) è stato in fondo un tipico rappresentante dell’intellettualità inglese, *liberal* e anticomunista, difensore accanito di un’idea di libertà e di un’esigenza utopica di fratellanza entrambe astratte e un po’ fredde. Ma, come altri intellettuali nel periodo fra le due guerre (Benda, Ortega y Gasset), ha saputo rappresentare efficacemente i pericoli dell’incipiente società di massa non solo nella sua versione totalitaria (Hitler e Stalin) ma anche in quella democratica (le “democrazie occidentali”).

Così come *1984* di Orwell è una denuncia dell’oppressione e dello sfruttamento dello stato totalitario, della repressione, *Il mondo nuovo* descrive l’inferno di una società “tollerante” che si procura ordine e stabilità non con l’uso della forza brutale, ma con la manipolazione genetica, il condizionamento infantile, i rapporti sessuali liberi, il divertimento generalizzato e la droga istituzionalizzata. Nel VI secolo dell’Era di Ford la famiglia è dissolta, non ci sono più padri e madri, i bambini nascono in provetta e la programmazione delle caratteristiche biologiche determina il ruolo futuro nella società (la casta, per dirla senza eufemismi). L’ipnopedia e un rigoroso programma educativo di tipo pavloviano (basato sullo schema stimolo-risposta) completano la programmazione genetica, e danno luogo a generazioni di adulti perfettamente felici, soddisfatti e quindi incapaci di ribellarsi. La felicità di tutti, spiega ad un certo punto il Governatore Mondiale, è la migliore

condizione per assicurare la produzione di massa e la stabilità sociale. Anche se è incompatibile con la libertà, l'arte e la scienza. Al di là dell'ideologia, della discutibile equazione "felicità=schiavitù," e del pessimismo (non c'è ribellione possibile), questa antiutopia, che ha fornito numerosi spunti a molti autori di fantascienza, è oggi forse più attuale che negli anni in cui uscì. Il saggio *Ritorno al mondo nuovo,* che lo stesso Huxley dedicò nel 1958 agli allarmanti indizi di un prossimo avverarsi delle sue lugubri profezie, ci appare ora, a 20 anni di distanza, abbastanza impreciso nell'analisi dei fenomeni sociali e politici dell'epoca, ma nulla toglie che quegli indizi esistano tutt'oggi.

Daniel Keyes

Fiori per Algernon

Flowers jor Algernon, 1966
trad. di B. Oddera; Milano, Longanesi, “Psico,” 1967; “Pocket,” n. 392, 1973, 19772

Opera nata nel 1959 come racconto lungo, *Fiori per Algernon* conobbe un immediato successo, vincendo l’anno seguente l’Hugo per la sua categoria e venendo incluso nella mitica (da noi) antologia *Le meraviglie del possibile.* È la storia di Charlie Gordon, un *minus habens* che, accettando di sottoporsi a un intervento sperimentale di neurochirurgia, diviene prodigiosamente intelligente, salvo poi accorgersi prima di tutti gli altri di essere destinato a tornare in breve tempo al punto di partenza, a vedersi scivolar via la ragione come sabbia tra le dita. Charlie racconta tutto ciò in un patetico diario tenuto puntigliosamente fino alla malinconica conclusione, e i lettori, attraverso la progressiva elaborazione del linguaggio (e il successivo, tragico ritorno allo stile primitivo) vengono coinvolti emotivamente nella sua vicenda: un’acrobazia stilistica che nell’economia del racconto crea il giusto ritmo e che è alla base dell’enorme successo da esso raggiunto anche al di fuori dell’ambito della fantascienza. Fu proprio questo successo, poco sfruttabile commercialmente a causa della brevità dell’opera, che indusse Keyes a ampliarla fino a farne un romanzo, e quindi un volume commerciabile. Ma la storia d’amore tra Charlie e la sua ex-insegnante, che occupa la parte centrale della nuova versione, nulla aggiunge alla personalità del protagonista, come pure i suoi frequenti scontri polemici con gli scienziati: in effetti la simpatia ispirata da Charlie è qui minore rispetto alla prima versione, mentre assume invece una più spiccata personalità Algernon, un topolino bianco sottoposto alla medesima operazione e usato come cavia di controllo. Ciò nonostante, a questa versione venne assegnato il premio Nebula 1967, forse perché quando apparve la prima il premio non era ancora stato istituito; e sempre da questa venne tratto il film *I due mondi di*

Charlie, molto discusso per la prestazione istrionesca di Cliff Robertson nei panni di Charlie Gordon, premiata con un controverso Oscar.

Damon Knight

Il lastrico dell'inferno

Hell's Pavement, 1955
trad. di E. Gaglia; Milano, Mondadori, "Urania," n. 293, 1962
trad. di A. Pollini; Roma, Fanucci, "Futuro," n. 44, 1979

Negli ambienti letterari è diffusa la convinzione che un critico non sia altro che uno scrittore mancato, ma Damon Knight, oggi ricordato soprattutto per il suo saggio critico *In search of Wonder* (tuttora inedito in Italia) non merita affatto un giudizio così caustico per la sua, peraltro scarsa, produzione narrativa. Al contrario, le sue qualità letterarie risultano nettamente superiori alla media — non eccelsa — dei colleghi. Ciò che impedisce a taluni critici di considerare *Il lastrico dell'inferno* uno dei capolavori della SF sociologica è il sospetto che Knight abbia attinto abbondante ispirazione da *I mercanti dello spazio.* L'anno di gestazione dei due romanzi è il medesimo (1952), e la loro indubbia somiglianza potrebbe essere quindi una coincidenza, come può darsi che Knight sapesse che Pohl e Kornbluth stavano lavorando su una certa idea e egli pensasse di sfruttarla in altro modo: certo è che il pubblico mostrò di preferire la versione dei Dioscuri della SF, e questo dispiacque non poco a Knight.

Comunque, siamo anche qui in un lugubre futuro, non molto lontano, e l'uomo è ridotto a consumatore forzato, controllato mentalmente dalle Compagnie commerciali per mezzo di una sonda psichica — l'"analogo" — che doveva in origine essere usata per prevenire i crimini (a uno spunto simile Burgess si ispirerà in seguito per la sua *Arancia a orologeria).* Poiché di buone intenzioni è appunto lastricato l'inferno, ben presto le Compagnie divideranno l'America in tante riserve private al cui interno i Consumatori, fedeli al proprio Marchio, officeranno i riti del Consumo di Massa in modi diversi (là il principio del dovere, altrove quello del piacere, ecc.) ma sostanzialmente simili. Arthur Bass è un Immune, refrattario all'"analogo," che dopo aver finto il condizionamento per anni

viene preso da una furia incontrollabile e, illudendosi di poter da solo cambiare il mondo, si caccia in un mare di guai. Verrà salvato infine da altri Immuni, organizzati in una società segreta non meno spietata nei metodi che umanitaria nei principi. Accettate a malincuore le crudeli regole del gioco, Bass diverrà un ottimo agente degli Immuni, ma non vivrà abbastanza per assistere alla fine dell'odiata tirannia delle Compagnie. Oltre al già citato Burgess, non è improbabile che anche Jodorowski si sia ispirato a qualche passo di questo romanzo per alcune sequenze della sua *Montagna sacra:* questo basterebbe per fare giustizia delle accuse di scarsa originalità, se ve ne fosse bisogno. Infatti, benché gli manchi la vena umoristica tipica di Pohl e Kornbluth, non si vede motivo perché Knight non debba essere altrettanto stimato dalla critica, se non quello che, essendo un critico egli stesso — e talvolta feroce —, quest'altra attività gli ha certamente alienato parecchie simpatie.

Cyril M. Kornbluth

Non è ver che sia la mafia…

The Syndic, 1953
trad. di A. Pinna; Milano, Mondadori, “Urania,” n. 72, col titolo *L’era della follia;* “Classici FS,” n. 6, 1977

Il nome di Cyril Kornbluth, morto nel 1958 a soli 35 anni, è oggi quasi esclusivamente associato a quello di Frederick Pohl, col quale firmò alcuni famosi romanzi. Ma benché amasse questo genere di collaborazioni (numerose anche quelle con Judith Merrill, celate sotto lo pseudonimo Cyril Judd), Kornbluth produsse da solo numerosi racconti e romanzi, conoscendo un discreto successo. La quasi totalità dei suoi racconti è raccolta nelle antologie *Dimensioni vietate* (“Urania,” n. 334) e *Gli idioti in marcia* (“Galassia,” n. 141), mentre dei suoi romanzi vale la pena di ricordare solo *The Syndic*, che è, pur con vistosi limiti, il meglio riuscito o comunque il più originale. Tra le forme più o meno occulte di potere di cui la SF sociologica si occupa (immaginando che in un prossimo futuro escano dall’ombra per sostituirsi al potere politico), Kornbluth prende qui di mira la malavita organizzata, descrivendoci un’America del XXI secolo divisa a metà tra l’influenza della Mafia (ovviamente di origine italiana) e quella del Clan (altrettanto ovviamente di origine irlandese). Il Governo degli USA è stato letteralmente buttato a mare, e si limita a compiere incursioni e razzie sulla Costa Orientale, grazie al dominio sui mari che la US Navy mantiene, favorito anche dal totale imbarbarimento che ha colpito tutti gli altri popoli della terra. Non è la prima volta che capita di leggere, nella SF dell’era maccartista, una simile dichiarazione di superiorità dell’*homo nordamericanus*, ma non è questo il punto focale del romanzo. Il fatto è che la Mafia rappresenta qui un ideale utopico in netto contrasto sia con la brutale oppressione militaristica del Governo che con la dittatura vagamente stalinista del Clan.

Il protagonista è Charles Orsino, pesce piccolo della Mafia ma imparentato con la famiglia Falcaro, che da decenni, saggiamente, *si*

guarda bene dal governare il Paese, che è capace di governarsi da solo. Idealista tutto muscoli e poco cervello, Orsino si offre volontario insieme alla bella e intelligente Lee Falcaro per infiltrarsi nelle file dei governativi, al fine di sventarne le trame eversive concretizzatesi ultimamente in alcuni riusciti attentati ai danni di personalità mafiose. Dopo innumerevoli peripezie tra brutali soldatacci, selvaggi irlandesi (!) e raffinati intriganti del Clan, i due tornano alla base e si accingono a presentare alla Mafia un terrificante rapporto: il Governo è un'organizzazione di pirati senza scrupoli, crudeli e tirannici (hanno perfino gli schiavi, e per punirli li fanno *bollire!)*, il Clan è in mano a una famiglia di corrotti megalomani che schiacciano sotto il tallone di una ferrea e inumana dittatura gli sfortunati cittadini americani d'oltre confine. Che si aspetta a intervenire e porvi rimedio? Ma i due si sentono rispondere che il desiderio di raddrizzare i torti in casa altrui è il primo passo verso la tirannia: sarebbe la fine degli ideali anarcoidi mafiosi. Meglio farsi i fatti propri e badare solo, eventualmente, a difendersi da eventuali aggressioni.

Se si tiene conto che nel 1953 infuriava la guerra in Corea, l'allusione diviene trasparente. Ma nell'equazione Mafia=America liberale, e Clan=Russia stalinista, che parte ha il perfido Governo? Chiaramente rappresenta il fascismo dei "falchi" del Pentagono, autoproclamatisi "poliziotti del mondo," che introdotta la coscrizione obbligatoria (1947) ne approfittano per mandare i ragazzi americani a "raddrizzare torti" in giro per il mondo. Non si può ovviamente essere d'accordo con Kornbluth su *tutte* le bizzarre idee espresse in questo romanzo (la Mafia *non è* un'organizzazione filantropica da operetta, né mai potrebbe diventarlo), ma ci dispiace che non sia vissuto abbastanza per vedere di meglio: per esempio l'assassinio di Kennedy trasmesso in Mondovisione, o la guerra "raddrizzatorti" del tenente Calley in Vietnam…

Henry Kuttner, Catherine L. Moore

Il Twonky, il tempo e la follia (antologia)
Ahead of Time, 1953
trad. di S. Sandrelli; Piacenza, La Tribuna, "SFBC," n. 41, 1971

Henry Kuttner e C. L. Moore, alias Lewis Padgett o Lawrence O'Donnell oltre a uno sterminio di altri pseudonimi, hanno prodotto nella loro carriera una grossa mole di opere, all'interno delle quali è difficile distinguere esattamente l'apporto dell'uno o dell'altro, anche se la Moore in particolare ha scritto in proprio una serie di romanzi e racconti (quelli del ciclo di Jirel di Joiry, per esempio) a metà strada fra l'epopea spaziale e il fantasy. Le opere più conosciute sono sicuramente *Furia*, un lungo romanzo del dopocataclisma, e la serie di racconti, dovuta prevalentemente a Kuttner, imperniata sul personaggio del prof. Gallegher, non priva di una certa vena umoristica spesso felice. Ma le cose più interessanti e attuali ancora oggi sono alcuni romanzi brevi e racconti scritti in collaborazione tra i due, alcuni dei quali compaiono in questa raccolta, racconti accomunati da una univoca concezione del fantastico, visto come intrusione di un elemento "estraneo" nella realtà di tutti i giorni, che tende a scardinare le convenzioni e le abitudini "normali." Niente supereroi quindi, al massimo qualche laureato tanto per dare un po' di contegno ai personaggi. Niente imperi galattici ma *tranches* di vita vissuta — si fa per dire — con quel tanto di sapore che danno tutte le cose che non sono proprio e sempre al loro posto. In più un piccolo capolavoro di giallo-fantascientifico intitolato *L'occhio*, in cui si narra di un assassino paranoico che escogita il sistema di compiere un delitto perfetto in un mondo in cui uno speciale apparecchio, 1'"Occhio" appunto, permette di vedere tutto quello che è accaduto in ogni momento a qualsiasi persona andando indietro nel tempo per cinquant'anni. E non è che un esempio, perché piccoli capolavori sono anche il crudele *Tempo di vendemmia* e *Fantasma*, in cui Kuttner si è certamente ricordato di quando, all'inizio

della carriera, scriveva allucinanti racconti dell’orrore nello stile di H. P. Lovecraft.

Raphael A. Lafferty

Maestro del passato

Past Master, 1968

trad. di G. P. Cossato; Milano, Nord, “Cosmo Argento,” n. 18, 1972, 1978[2]

Su Astrobia, l’Utopia di Tommaso Moro è diventata realtà, ma non tutto funziona come dovrebbe. Un sempre maggior numero di persone si ritira nel ghetto di Cathead, abbandonando la comoda vita nella dorata Astrobia, a vivere tra pericoli e stenti, inseguite dagli Assassini programmati.

Per salvare il pianeta, viene mandato a prendere nel passato dai tre massimi dirigenti di esso lo stesso Tommaso Moro, al quale dovrà essere affidata la presidenza. Ma si direbbe che non tutto si svolga come programmato. Il viaggio di Tommaso non è dei più facili, ma grazie all’aiuto di Evita, la strega-bambina immortale, di Rimrock, uno dei primigeni abitanti del pianeta, e di altri strani personaggi, Tommaso, passando prima per Cathead, attraversando foreste e monti che circondano le città, giunge infine nella capitale per ricevervi un’accoglienza ancora più trionfale di quella prevista. Tommaso rimarrà presidente solo per poco, perché verrà condannato a morte, e con lui l’universo: ma forse non è una fine, è un inizio.

Questo romanzo è una vera orgia di simboli, e in esso primeggiano due caratteristiche tipiche di tutta l’opera di Lafferty: la lotta fra il Caos e la realtà, fra il Non-Essere e l’Essere, e la concezione ciclica del reale. Particolare strano, il Caos non è contrapposto all’Ordine; il Caos non sono i ghetti di Cathead, ma la Dorata Astrobia, che uccide due caratteristiche insite nell’essere umano (secondo Lafferty): la libertà di sbagliare e il diritto di soffrire. Il Caos, che tende a inghiottire il mondo, è la tendenza alla razionalità più completa, che uccide l’irrazionalità. E è nella difesa dell’irrazionalità (rappresentata ahimè dalla chiesa: Lafferty è cattolico convinto) che Tommaso Moro muore, dando origine a un nuovo universo.

Ad un nuovo universo: Lafferty propugna la ciclicità della storia: quest'idea è presente in ogni romanzo di Lafferty (sino a divenire il soggetto stesso di *Quarta fase)* e *Maestro del passato* narra la fine di un ciclo: "Forse ora vedremo, davanti, dietro, da ogni lato, questo nuovo mondo appena nato? Stai calmo. Noi speriamo."

Il diavolo è morto

The Devil Is Dead, 1971

trad. di G. Montanari; Piacenza, La Tribuna, "SFBC," n. 45, 1974

Questa è, probabilmente, la più rappresentativa, anche se non la meglio riuscita, opera lunga di Lafferty. Tutte le sue tematiche sono qui presenti, in misura maggiore o minore, più o meno esasperate. La prima è la rappresentazione di altre realtà frammiste, e in parte sovrapposte, alla nostra. Lafferty immagina qui che gli esseri umani siano composti da due razze: i normali, e il ben più antico "altro popolo," che nei tempi remoti è stato soppiantato e sostituito dai normali (alcuni accenni lasciano pensare che gli dèi greci fossero rappresentanti dell'altro popolo). La realtà è anch'essa suddivisa in due o più piani; esemplare la scena in cui i protagonisti si fingono miliardari eccentrici e passano un mese a pescare su un lago mentre sono inseguiti da vari assassini, e nessun normale nota qualcosa di strano. Questa dell'"altro popolo" è una concezione che si ritrova anche in *The Reefs of Earth*, in *Fourth Mansions*, e in altri romanzi dell'A., e è strettamente legata alla commistione di reale e fantastico che trova il suo apice, forse, in *Strani fatti*.

Altro tema tipico di Lafferty è la rappresentazione della lotta fra il Caos e la Realtà. Qui il Caos è rappresentato da parte dell'"altro popolo," che vorrebbe ritornare a dominare i mortali, mentre i "normali" difendono la Realtà o, meglio, la parte irrazionale della Realtà (i "cattivi" sono gli uomini d'affari mentre i "buoni" sono ubriaconi, driadi e poliziotti scozzesi). Questa contrapposizione fra un Razionale negativo e un Irrazionale positivo, che assume anche risvolti sociali, è la terza tematica tipica di Lafferty, che egli ha affrontato più estesamente in *Maestro del passato.*

Strani fatti (antologia)

Strange Doings, 1972

trad. di P. Busnelli; Milano, Armenia, "Robot," n. 31, 1978

Che Lafferty sia un personaggio scomodo, ormai lo hanno detto in molti. Uno degli aspetti di questa “scomodità” è che, fra tutti gli scrittori inquietanti (in senso letterale: che generano inquietudine) è uno di quelli che meglio resiste all’interrogazione sulla genesi e i meccanismi di questa inquietudine. Sarà per questo che, anche all’estero, la critica (specializzata e accademica) ha qualche reticenza nell’occuparsene? Scomodi sono anche i racconti di questa antologia (alcuni dei quali risalgono all’inizio degli anni Sessanta). Impossibile tentare qui una rassegna completa dei temi che vi vagano, si agitano, si intrecciano e si scontrano. Ma lo stravolgimento di quello che siamo abituati a considerare “il reale,” una proposta del tutto nuova (anche se non sempre identificabile) di lettura della realtà, sono caratteristiche evidenti di quasi tutti i racconti qui raccolti. In questo senso Lafferty partecipa pienamente (e a volte anticipa) delle tendenze più interessanti della SF degli anni Settanta, che si caratterizzano proprio per un’indagine arrischiata (anche a livello formale) del rapporto realtà/finzione. E il nome a cui verrebbe fatto di accostarlo, più che quello di Zelazny, che viene generalmente proposto, potrebbe essere più pertinentemente quello di Disch. Anche qui, infatti, sia pure in modo meno asciutto che in Disch e con più barocchismi, si rimestano le cantine e i solai del fantastico e dell’assurdo per spargerne il contenuto nel quotidiano. Dal classico tema del “doppio” *(Cammelli e dromedari, Clem)*, all’intrecciarsi dei piani temporali *(Rainbird, Continua sulla prossima roccia)*, all’indistinguibilità di sogno e realtà *(Sogno)*, al farsi e disfarsi dei continenti *(Crisolite intero e perfetto):* ogni linguaggio reca in sé i germi della sua dissoluzione, del suo scioglimento nell’oggetto che dovrebbe descriverci: l’arte *(Scogliere che ridevano)* non meno della scienza (Viaggiate *in un barattolo).*

Ursula K. Le Guin

La città delle illusioni

City of Illusions, 1967
trad. di M. Molinari; Milano, Longanesi, “Pocket,” n. 529, 1975

“La terribile oscurità delle splendide luci di Es Todi,” la città delle illusioni, è la meta di Falk: meta rischiosa e insidiosa per un uomo che non conosce il proprio passato, “mutilato, perché non c’è un bambino dentro di lui,” trovato in una radura senza alcuna memoria e allevato in una delle tante Case della Foresta nelle quali vive dispersa la popolazione della Terra. A Es Toch gli Shing, enigmatici esseri che governano il pianeta, gli renderanno il suo passato; e Falk scoprirà, tra mille dubbi, senza alcuna certezza, di essere l’unico superstite di una nave stellare proveniente da una colonia terrestre. Al suo terzo romanzo, la Le Guin ha già collaudato lo schema base dei personaggi-chiave dei suoi romanzi: esuli come Rocannon *(L’ultimo pianeta al di là delle stelle)*, Shevek (*I reietti dell’altro pianeta)*, Genly Ai *(La mano sinistra delle tenebre)*, portatori di compiti e destini che non comprendono fino a qualche attimo prima dello scioglimento della vicenda, alla ricerca di una verità che sfugge loro continuamente.

Gli esiti narrativi di questa *Città delle illusioni*, però, non sono ancora all’altezza di quelli dei due grandi romanzi successivi, né riescono a ripetere la tristezza e la levità dell’*Ultimo pianeta al di là delle stelle.* L’ambiguità del reale, che sarà anche il tema dei *Reietti*, è qui un dato troppo estrinseco (è l’incertezza dei terrestri, che hanno perduto con la propria storia ogni contatto che non sia affabulazione e mito, sulla vera natura degli Shing; o anche la contrastata combinazione, nel protagonista, delle due personalità di Falk e di Ramarren, l’uomo della foresta e l’ufficiale di rotta della nave spaziale naufragata). I pregi maggiori del romanzo rimangono perciò alcuni passaggi o invenzioni: il viaggio di Falk verso Es Toch e gli incontri con gli animali parlanti e le popolazioni

nomadi e cacciatrici, l’affascinante “telaio crea-forme” con cui gli viene predetto il futuro, il primo impatto con le stanze multiformi delle case degli Shing. Il finale, con la provvisoria verità raggiunta da Falk-Ramarren sulla vera natura degli Shing e la storia della Terra, cala invece bruscamente di tono e non si eleva sopra il livello di una dignitosa *space-opera*.

La mano sinistra delle tenebre

The Left Hand of Darkness, 1969

trad. di U. Malaguti; Bologna, Libra, “Slan,” n. 9, 1971, 1976[2]

“La luce è la mano sinistra delle tenebre e le tenebre la mano destra della luce.” La scena del romanzo, che è un ulteriore pezzo del ciclo hainita (la storia futura in cui la Le Guin ha finora inserito quasi tutti i suoi romanzi) è il pianeta Gethen (Inverno), nel pieno di un’era glaciale, e i cui abitanti sono umani bisessuati: inattivi sessualmente per la maggior parte del loro ciclo mensile, possono sviluppare indifferentemente l’uno o l’altro sesso nel breve periodo di fecondità *(kemmer)*. Gethen è un pianeta lontano dai principali mondi dell’Ecumene: Genly Ai, un terrestre, è appunto l’inviato dell’Ecumene su quel pianeta, incaricato di convincerne le nazioni a aderire alla Lega ecumenica. Ma i getheniani, che pure non sono privi di una tecnologia anche sofisticata, ignorano il volo stellare, e la missione di Genly Ai è circondata dallo scetticismo. Solo Therem Harth rem ir Estraven, primo ministro del regno di Kharide, gli crede e cerca di aiutarlo: ma questo gli costa la carica, la cittadinanza (viene infatti esiliato dal re) e, alla fine, la vita. La missione di Genly Ai, tuttavia, avrà successo solo perché Estraven è riuscito a giocare sulla rivalità tra Kharide e la nazione vicina e rivale di Orgoreyn (una società a collettivismo burocratico) e ha salvato il terrestre dalla prigionia con una quasi impossibile e memorabile fuga sullo smisurato ghiacciaio che divide i due paesi.

Il tentativo di descrivere le configurazioni culturali di società basate su una sessualità così diversa dalla nostra, senza ruoli fissi (istituzioni politiche, comportamenti sociali, religioni) serve alla Le Guin per affrontare due temi principali: da un lato le difficoltà di comprensione, le barriere e i ghetti creati dalle culture (la storia è in gran parte storia del rapporto tra Genly Ai e Estraven, faticoso e guardingo: solo durante la fuga sul ghiaccio Ai riesce a capire le intenzioni dell’altro e il suo

atteggiamento verso di lui). Dall’altro — come spesso nelle opere della Le Guin — l’ambiguità del reale, il riconoscimento del fondo di inconoscibile nelle cose che ci circondano. In apertura di libro Genly Ai dice che “la Verità è una questione di immaginazione,” e per tutto il romanzo rimbalza il significato profondo delle Profezie, sistema di divinazione complesso e affascinante praticato dai seguaci della religione Handdara: “imparare quali domande non hanno risposta; *e non rispondere a esse.”* Indagine sull’uomo e sulla sua solitudine, tensione verso un amore impossibile, scrittura lucida e urlante (sotto l’apparenza crepuscolare) sui meccanismi di cultura e di potere che ci avviluppano, *La mano sinistra delle tenebre* è il più bel romanzo della Le Guin e uno dei più belli di tutta la fantascienza; e ci conferma nell’ipotesi che la Le Guin sia l’unica vera scrittrice di romanzi “all’europea” che abbia conosciuto la SF americana.

La falce dei cieli

The Lathe of Heaven, 1971
trad. di R. Valla; Milano, Nord, “Cosmo Argento,” n. 37, 1974

Questo romanzo rappresenta un’eccezione nella produzione di Ursula Le Guin. Non si svolge infatti in un lontanissimo futuro, ma pochi anni dopo il 2000; non fa parte di quella “storia futura” dell’umanità che l’autrice ha abilmente costruito passo passo con gli altri suoi romanzi. In questo romanzo la trama non ha continuità, la storia viene sbriciolata, frantumata continuamente. Il recalcitrante protagonista di *La falce dei cieli* ha uno strano potere: in certe condizioni i suoi sogni diventano “efficaci” e trasformano la realtà, cambiano il mondo. Questa capacità porta George Orr a ricorrere alle cure di uno psichiatra malato di idealismo che, resosi conto dello smisurato potere di George, comincia a utilizzarlo per cambiare in meglio il mondo. Ma “i sogni sono incoerenti, egoistici, irrazionali, immorali… I sogni tagliano corto,” e così, quando gli viene ordinato di sognare un mondo dove non ci sia più alcuna discriminazione razziale, il sogno di George materializza una realtà di individui tutti grigi; per eliminare la guerra fra le nazioni interviene un’invasione di alieni; per risolvere il problema della sovrappopolazione e della denutrizione l’unica risorsa sono le epidemie; e via di questo passo.

Il tema del sogno è caro alla Le Guin: in modo particolare lo ritroveremo esaltato come reale possibilità di astrazione e di maturità ne *Il mondo della foresta* (1972), mentre qui sembra suggerire che l’irrealtà e

l'inconscio possono essere molto pericolosi per l'uomo. Là è la carta dei tarocchi "Le stelle," la notte limpida e serena, qui è "La luna" che cresce le paure e i timori dell'ignoto. Inoltre il nostro mondo e la nostra realtà sono il prodotto di quello che l'uomo è stato in bene e in male, voler cambiare drasticamente e artificiosamente, anche in buona fede, questo stato significa distruggere parzialmente anche l'uomo, lacerarlo, spezzare la sua interezza. "Noi siamo nel mondo, non contro esso. Non si può cercare di stare all'esterno delle cose e di comandarle, così. C'è un solo modo, seguire la vita. Il mondo esiste, indipendentemente dal modo in cui vorremmo che fosse. Bisogna stare con esso. Bisogna lasciarlo stare." Resta un unico dubbio: qual era il mondo reale iniziale, e questa realtà in cui viviamo è autentica o soltanto una di quelle possibili?

Il mondo della foresta

The Word for World Is Forest, 1972
The New Atlantis, 1975
trad. di R. Valla; Milano, Nord, "Cosmo Argento," n. 62, 1977

"Voi non siete sani: non c'è un solo uomo su mille, tra voi, che sappia come sognare. Voi dormite, vi svegliate, e dimenticate i vostri sogni, e in questo modo passate l'intera vostra vita, e pensate che questa sia l'esistenza, la vita, la realtà." Il "voi" siamo noi, i terrestri. Non è così per gli Athshiani, i cui maschi hanno la capacità di sognare, e controllare i loro sogni, in uno stato fra la veglia e il sonno. Ma sono le donne Athshiane, in questo popolo di umanoidi alti poco più di un metro che vive intricato nelle densissime foreste del suo pianeta, a trasformare in decisioni politiche i sogni dei maschi. I terrestri, ancora una volta, sono destinati a non capire questa cultura così distante dalla loro. Non capisce Davidson, ottuso capitano d'assalto, che si muove nella giungla di Athshe come se fosse il Vietnam, e il cui io cosciente si rifiuta di considerare gli esserini pelosi e verdi come esseri umani; ma anche a Ljubov, l'antropologo raffinato e inquieto, con la sua "sensibilità da adolescente," sfugge il meccanismo di mutamento culturale del popolo della foresta.

Agli occhi dell'antropologo gli Athshiani sembrano assolutamente non aggressivi nei loro contatti con altre specie; e su questo assunto si basano i militari incaricati di disboscare il pianeta per sfruttare e tiranneggiare in tutti i modi i nativi. Nessuno sa che la cultura athshiana prevede, di tanto in tanto, la comparsa di un "dio," in genere un sognatore, che è capace di

gettare un ponte tra il “tempo del sogno” e il “tempo del mondo,” di portare una nuova parola nella lingua del suo popolo. In quella lingua, “dio” significa anche “traduttore.” Selver, la cui città è stata distrutta e la cui moglie è morta violentata, diventa un dio e insegna alla sua gente a uccidere. Il popolo della foresta si ribella, e i terrestri se ne andranno. Ma ognuno paga un prezzo: Ljubov, amico di Selver, muore; Davidson finisce esiliato come i pazzi, e Selver sa che ormai nulla sarà più come prima, meno che mai lui stesso. Ancora una volta la Le Guin rivolta come un guanto temi vecchi e logori della tradizione SF (distruzione degli equilibri ecologici, contrasto fra militari e scienziati) per darci un’opera complessa e sfumata, senza “eroi” positivi o negativi. Una scrittura atipica, secondo gli standard di questa autrice, e resa accuratamente nella traduzione, sottolinea l’ambiguità dei punti di vista dei diversi personaggi, ma senza pericolose equidistanze.

I reietti dell’altro pianeta

The Dispossessed: An Ambiguous Utopia, 1974
trad. di R. Valla; Milano, Nord, “SF Anticipazione,” n. 6, 1976, 1979

Tra utopia e antiutopia, *The Dispossessed* si pone come l’ultimo grande romanzo della fantascienza classica. Utopico nella speranza e nella sicurezza di una realtà da interpretare e modificare, antiutopico nella descrizione delle possibili invenzioni di un sistema perfetto, per quanto basato sull’egualitarismo e la libertà. Urras e Anarres, due pianeti, l’uno la luna dell’altro. Il primo un mondo capitalistico, il secondo libertario. Uno scienziato di Anarres, Shevek, decide di andare su Urras per portarvi la rivoluzione. Il libro alterna i capitoli in cui si descrive la società odoniana (i seguaci di Odo, una donna, lasciarono un tempo Urras per immigrare nel desertico Anarres e costruire un mondo secondo i loro principi di fratellanza) a quelli in cui si racconta del viaggio di Shevek nel pianeta originario, tra l’ipocrisia e la violenza di un sistema basato sulla logica del profitto. Ma se la descrizione di Urras è spietata e virulenta, carica di disprezzo, tanto più è densa di dubbi e amarezze l’analisi del mondo liberato e ideale che è Anarres. Il sottotitolo del libro è appunto *Un’ambigua utopia*, volendo puntare l’attenzione soprattutto sulla tendenza di involuzione e burocratizzazione di ogni utopia che si fa istituzione. Nonostante questo, il libro rimane legato nella sua essenza al mito dell’utopia classica. Se l’utopia realizzata può presentare aspetti

negativi o addirittura involversi totalmente in un sistema repressivo, il concetto in sé di utopia rimane sempre comunque positivo.

“Non potete prendere ciò che non avete dato, e dovete dare voi stessi. Non potete comprare la Rivoluzione. Non potete fare la Rivoluzione. Potete soltanto essere la Rivoluzione. È nel vostro spirito, oppure non è in alcun luogo.” Questo è il messaggio di Shevek al popolo di Urras in rivolta. Un messaggio morale. Un invito alla speranza e alla fede. Un’altra ambigua utopia nonostante le sincere intenzioni dell’autrice. *The Dispossessed* è un romanzo stupendo, per tante osservazioni che riportano alla nostra storia di compagni, ma ancora tutto dentro a schemi, valori, certezze che altri autori (Disch, Delany, Dick per citarne solo alcuni) hanno già da tempo cominciato a mettere in discussione.

Fritz Leiber

Novilunio

The Wanderer, 1964

trad. di U. Malaguti; Bologna, Libra, "Slan," n. 14, 1972, 1976[2]

Se vicino alla Luna apparisse un enorme pianeta, cosa succederebbe? Come reagiscono gli uomini all'ignoto? A questa domanda Leiber tenta, in queste quattrocento e più pagine, di rispondere attraverso il comportamento di "esemplari tipici dell'umanità." Non a caso, i personaggi più vicini al ruolo di protagonisti sono dei "maniaci dei dischi volanti," un gruppo di persone che comprende da svitati a professori universitari e che, grazie alla anormalità delle loro cognizioni, è quello che sembra cavarsela meglio. Poi abbiamo un astronauta americano che viene attirato all'interno del pianeta, un gruppo di sballati, uno scrittore inglese, dei rivoluzionari sudamericani, tutti alle prese con questo pianeta, il "Vagabondo," e con i disastri da lui provocati.

"Lo choc e il disorientamento, in lui e in tutti coloro che lo circondavano, non avrebbero potuto spogliare le loro menti delle patine di pensiero civile, e lasciar scoperto qualche oscuro nucleo cerebrale primitivo, che rispondeva soltanto al medesimo richiamo che solo i lemming potevano udire?" si chiede lo scrittore inglese. Ed in effetti l'arrivo del Vagabondo funziona come una terapia di choc sull'intera umanità: c'è chi muore, chi soccombe alla follia, chi (la maggior parte?) rinsavisce e c'è anche chi non se ne accorge neppure. Sono due gli istinti primordiali che Leiber chiama in causa: l'istinto di autoconservazione e quello di autodistruzione, e sono questi che guidano il comportamento di molti dei personaggi. Nonostante tutto, il romanzo risulta essere troppo prolisso e ripetitivo; avrebbe guadagnato molto con cento pagine in meno.

Il mondo di Newhon (ciclo)

Swords and Deviltry, 1970 *(Spade e diavolerie)*

Swords Against Death, 1970 *(Spade contro la morte)*
Swords in the Mist, 1968 *(Spade nella nebbia)*
Swords Against Wizandry, 1968 *(Spade contro la magia)*
trad. di R. Rambelli; Milano, Nord, “Fantacollana,” n. 20, 1977

Le spade di Lankhmar

The Swords of Lankhmar, 1968
trad. di R. Rambelli; Milano, Nord, “Fantacollana,” n. 12, 1976

Newhon è uno dei tanti mondi altri che popolano la narrativa di fantascienza e fantastica. Ma non ha né la pretesa di rappresentare un pezzo del nostro remotissimo passato, come i regni iperborei dei romanzi di Howard in cui si muove Conan, né la ricchezza storica e neppure (apparentemente) l’evidenza di simbolo morale della Terra di Mezzo di Tolkien *(Il signore degli anelli).* Newhon è un mondo molto più indeterminato: ha le sue regioni polari, le Solitudini Fredde, le sterminate steppe orientali abitate dai feroci Mingol, il misterioso mondo sotterraneo di Quarmall. Ma di questi luoghi, e dei suoi abitanti, sappiamo in genere solo quanto basta a ambientare le imprese dei due protagonisti: Fafhrd (per pronunciarlo sostituite la h con un suono vocalico il più possibile indeterminato e breve), barbaro biondo e gigantesco proveniente dal Nord, testardo, eccessivo, spesso ingenuo, armato di spada e ascia adatte alle sue proporzioni; e il Gray Mouser, piccolo agile e scattante uomo del Sud, costantemente vestito di pelli di topo grigio, armato di una spada sottile ma micidiale (il Cesello) e di un pugnale (lo Zampino), dilettante di magia, sornione come un gatto (il suo nome si potrebbe tradurre, con meno efficacia dell’originale, Acchiappatopi grigio), e insomma in tutto, o quasi, ideale complemento di Fafhrd. Fra tutti i luoghi di Newhon, solo Lankhmar, la capitale dell’omonima nazione, è descritta con precisione a volte puntigliosa (se ne potrebbe agevolmente tracciare una carta seguendo le indicazioni che Leiber fornisce nei vari racconti), ma soprattutto ritratta nella sua identità di città marinara, mediterranea e levantina. E essa è, non a caso, base e teatro di gran parte delle avventure, bevute, duelli, furti dei due eroi.

Leiber iniziò a scrivere i racconti delle avventure di Fafhrd e del Gray Mouser alla fine degli anni Trenta, e a pubblicarli pochi anni dopo. La raccolta dei racconti in ordine cronologico avvenne più tardi, nel 1968-70, e prosegue ancora negli USA. Questa incursione di Leiber nel genere *swords and sorcery* può sembrare inusuale per un autore abituato a porre

problemi di una certa complessità umana nelle altre sue opere. In effetti Leiber, pur affidandosi gioiosamente (ma a volte anche ironicamente) alle convenzioni del genere, non ne rimane prigioniero. Fafhrd e il Gray Mouser non sono supereroi muscolosi come Conan; l'elementarità dei loro comportamenti e delle loro reazioni è comunque inscritta dentro coordinate culturali abbastanza precise e riconoscibili, quelle di una civiltà mercantile" e decadente, dove un pizzico di furfanteria più della media è la condizione, neppure del successo, ma semplicemente della sopravvivenza. E gran parte del fascino di queste storie (a differenza di quelle di Howard e di Tolkien, per restare sempre agli stessi termini di paragone) sta proprio nel vedere i personaggi muoversi, in un mondo di magia e di fantasia, con mosse, comportamenti e sentimenti del tutto uguali a quelli del nostro quotidiano. Non si faticherà poi a riconoscere, se si riuscirà per qualche attimo a sfuggire al fascino dello stile di Leiber, che incatena le parole affastellandole di echi e quasi riempiendo gli spazi fra l'una e l'altra, la presenza di temi ben più impegnativi di quanto ci aspetteremmo: l'istinto di morte, la crudeltà che si annida nell'amore e nell'amicizia, la logica implacabile del potere che avvolge chi ce l'ha e chi non ce l'ha.

Murray Leinster

Il pianeta dimenticato

The Forgotten Planet, 1954
trad. di B. Del Bianco; Milano, Mondadori, "Urania," n. 88, 1955; "Urania," n. 354, 1964; "Millemondi," 1953
trad. di U. Malaguti; Bologna, Libra, "Classici," n. 18, 1975

Murray Leinster è stato uno dei decani della *space opera:* morto nel 1975 all'età di 79 anni, ha lasciato una copiosissima produzione di romanzi e racconti, pubblicati nell'arco di oltre cinquant'anni. Ovviamente la sua concezione della SF non poteva che essere, anche in tempi più recenti, quella degli "eroici" anni Venti e Trenta, nella cui atmosfera si era formato come scrittore. A differenza di altri autori dell'epoca, creatori di saghe interminabili e francamente un po' puerili, Leinster dimostra una spiccata preferenza per i tempi brevi: le sue opere, di ritmo serratissimo e non prive di ottima suspence, si svolgono tutte nello spazio di pochi giorni, durante i quali seguiamo il protagonista attimo per attimo lasciandoci coinvolgere nelle sue emozioni e esperienze. Al di là di questa profonda conoscenza dei meccanismi narrativi della letteratura d'evasione, non c'è molto da dire a proposito delle *idee* di Leinster. I suoi personaggi non sono dei *supermen* baciati dal destino, ma uomini comuni chiamati a prove trascendenti la propria "normalità," e che tuttavia se la cavano egregiamente, *diventando* supermen. È insomma il mito del pioniere individualista e autosufficiente tanto caro agli americani, pacifico finché volete, ma se gli fate saltare la mosca al naso…

Questo *Pianeta dimenticato*, collage di tre racconti (i cui primi due risalgono addirittura al 1920) ci fa assistere alla progressiva presa di coscienza del protagonista, membro di una sparuta e pavida tribù di selvaggi umani discendenti di un gruppo di naufraghi, su un pianeta non segnato sulle carte stellari. La tribù, terrorizzata da insetti giganteschi, ai quali si rassegna a fare da pasto, sarà svegliata infine dal nostro eroe, che impara a combattere — e a vincere, ovviamente — i mostruosi insetti.

Recuperata la dignità, eletto il novello Prometeo a loro capo, questi selvaggi seminudi e armati di lance faranno vedere di che pasta è fatta la razza umana (possibilmente bianca)! Al solito costruita con ottimo senso del ritmo, la storia si lascia leggere d’un fiato. Chiuso il libro, è un’ altra faccenda.

Stanislaw Lem

Solaris

Solaris, 1961

trad. di E. Bolzoni; Milano, Nord, “SF Anticipazione,” n. 1, 1973, 1978[2]

Viene scoperto un pianeta in un punto dove non avrebbe potuto esistere. Un unico abitante: un immenso oceano vivente, cosparso di stranissime formazioni plasmatiche. Questo è Solaris. Una nuova scienza nasce per studiarlo, la solaristica, e si costruisce una stazione sul pianeta per riuscire a ottenere il mitico Primo Contatto. Tre scienziati vi dimorano: il dottorale e chiuso Sartorius, il comune e cinico Snaut, l’intelligente e tormentato Kelvin. Ma la vita sulla stazione non è facile: ben presto prendono vita i desideri/ricordi più dolorosi di ognuno. Raffinata tortura, gioco innocente o primo contatto? A questo e altri quesiti dovranno rispondere, se vorranno sopravvivere, i tre scienziati.

Il libro può essere letto su diversi livelli, come ogni ottima opera. Il primo livello, denuncia dello stato attuale della tecnica, che tende velocemente a una tecnocrazia, è probabilmente il meno valido, come del resto anche l’interpretazione mistico-teologica che paragona l’oceano a un Dio bambino che gioca. Più valida è invece una visione “psicologica” della vicenda, che dà all’oceano il significato di “mare dell’inconscio” e alle varie formazioni plasmatiche il compito dei vari tipi di pensiero. O meglio, come dice lo stesso Lem: “L’uomo si è mosso per andare alla scoperta di altri mondi, di altre civiltà, senza avere perlustrato a fondo, dentro di sé, i cortiletti, i camini, i pozzi, le porte sbarrate.” E è per questo che l’uomo, nello spazio, non ha incontrato altro che se stesso; Solaris è solo uno specchio.

Howard Phillips Lovecraft

Opere complete

a cura di Giuseppe Lippi

trad. di A. Carrer e altri; Sugar, “Varia,” 1973, 1978[2]

I consumatori di narrativa fantastica in genere non pretendono edizioni critiche o annotate delle opere dei loro beniamini, ma avrebbero il diritto di poter usufruire perlomeno di traduzioni dignitose e complete delle cose più interessanti, il che non accade quasi mai — per colpa degli editori e dei curatori di collane e riviste che spesso se ne infischiano della qualità di ciò che presentano, confidando nel fatto che gli appassionati comprano tutto quello che gli viene propinato, o più raramente per colpa dei traduttori, giustificati bensì dalle loro condizioni di lavoro. Questo piccolo preambolo serve a individuare la pecca fondamentale di questo pretenzioso volume di quasi mille pagine, zeppe di caratteri così fitti da essere quasi illeggibili. Questa notevole mole di scritti, la gran parte della produzione lovecraftiana, è infatti presentata in traduzioni a dir poco pedestri, senza contare i tagli che sono stati fatti qua e là in modo gratuito e ingiustificato. Neanche di opera omnia si tratta, in quanto mancano sia la produzione poetica di Lovecraft sia parte di quella letteraria senza contare tutte le coproduzioni con altri scrittori (Sterling, Hoffman Price ecc.), sia le cosiddette revisioni, oltre al monumentale epistolario.

Ma dopo i difetti passiamo ai pregi: i pregi sono quasi tutti merito del “solitario di Providence,” il quale, a prescindere dalla sua ideologia nazista e da altri difetti di carattere che non è qui il caso di approfondire, rimane uno dei massimi esponenti della letteratura fantastica del Novecento. La sua produzione può essere divisa grosso modo in quattro filoni: i racconti dell’orrore in senso stretto, tra i quali vi sono alcuni dei suoi testi migliori, dall’agghiacciante *Nella cripta*, all’inquietante *La musica di Erich Zann*. Il secondo gruppo comprende una serie di racconti di fantasy sullo stile di quelli di Lord Dunsany, il più bello dei quali, *I gatti di Ulthar*, è la storia

di un gattino che viene brutalmente maltrattato da un sinistro figuro il quale verrà trasformato in pappa per felini a beneficio del gattino e dei suoi amici venutigli in soccorso, e che alla fine del racconto si stiracchiano pasciuti al sole leccandosi i baffi. Il terzo è un gruppetto di racconti più strettamente fantascientifici (alcuni dei quali, peraltro, non compaiono nella raccolta) tra cui il celeberrimo *Colore venuto dallo spazio*, storia di una misteriosa entità extraterrestre che piomba sulla Terra con un meteorite caduto in un pozzo e avvelena lentamente piante, animali e persone.

L'ultimo gruppo di romanzi e racconti compone quello che viene in genere chiamato il *Ciclo di Cthulhu.* Il grande Cthulhu, insieme a altre entità dal nome più o meno impronunciabile come Yog-Sothoth o Nyarlathotep, fa parte di una ciclopica teogonia creata da Lovecraft, che si snoda lungo una serie di scritti collegati e intrecciati fittamente tra loro per formare un corpus unico. Il pregio di questi racconti è che se ne apprezza di gran lunga di più il sottile fascino leggendoli tutti e collegandoli tra di loro come un puzzle cosmico, fascino che promana soprattutto da una eccezionale forma di iperrealismo ante-litteram che riesce a far dimenticare momentaneamente al lettore l'assurdità di ciò che sta leggendo, proiettandolo in modo efficace "al di là della soglia," per usare un'espressione cara a Lovecraft. Il quale Lovecraft, a parte le giuste accuse che gli sono state mosse per le sue idee, che tra l'altro traspaiono abbastanza chiaramente dalla sua produzione letteraria, è stato tacciato di aver la mano pesante nel descrivere mostri orripilanti e nefandezze varie: tra i vari piani di lettura, però, e è forse uno dei più interessanti, c'è quello di una grottesca e scanzonata ironia su tutta la narrativa fantastica; mostri, entità, città maledette e scrittori di fantascienza compresi.

Charles Eric Maine

Il vampiro del mare

The Tide Went Out, 1958
trad. di B. Della Frattina; Milano, Mondadori, “Urania,” 203, 1959; “Urania,” n. 513, 1969; “Oscar,” n. 706, 1976

A dispetto del titolo italiano, degno del sottosviluppo intellettuale attribuito dai vari curatori di “Urania” (in questo caso Monicelli) ai propri lettori, questo romanzo non tratta affatto di mostri marini assetati di sangue. Classico e ben riuscito esempio del filone “catastrofico” inglese, descrive invece le fatali conseguenze di un esperimento nucleare sottomarino, che aprendo una voragine nel fondo dell’oceano determina un abbassamento del livello del mare in tutto il globo. Poiché tutti sappiamo, o dovremmo sapere, che la sopravvivenza dell’uomo è legata a delicatissimi equilibri ambientali, questo fatto mette a repentaglio la vita di tutto il genere umano. Ciò che succede è abbastanza prevedibile: l’emergenza frantuma il patto sociale e l’assioma *mors tua vita mea* diventa una spiacevole ma necessaria realtà. Una soluzione c’è (sciogliere i ghiacci dei Poli) ma richiede tempo; è dunque giocoforza rassegnarsi a salvare pochissimi fortunati trasferendoli nelle basi polari e lasciar perire gli altri.

Già, ma chi si deve salvare e chi no? Maine immagina con realismo che i potenti della Terra saranno i primi a mettersi in salvo (come teorizzava il dottor Stranamore…) seguiti da quanti hanno posti di responsabilità di importanza decrescente negli apparati governativi. Il protagonista, Phil Wade, è un giornalista che si arruffiana in tutti i modi col Potere pur di essere tra i privilegiati: riesce infatti a mettere in salvo per tempo la famiglia ma riceve l’ordine di partire con l’ultimo scaglione di profughi. In un crescendo parossistico, ogni residuo di autorità si sbriciola ed ognuno pensa alla propria pelle. Wade si accorge che le conoscenze “in alto” non servono ormai più e si trova a lottare con ogni mezzo per conquistarsi un posto sull’ultimo aereo per l’Artide. L’indifferenza e la freddezza con le

quali non esita a uccidere gli consentono alfine di partire, ma quando si crede ormai in salvo la stessa spietata logica che aveva guidato le sue mosse è causa della sua sconfitta. In fondo non era migliore degli altri, fa capire Maine, perché avreste voluto che si salvasse? Questa variante — piccola ma significativa — agli stereotipi del genere fa del romanzo un'opera decisamente superiore alla media.

Barry Malzberg

Fase IV

Phase IV, 1973
trad. di M. G. Bianchi Oddera; Milano, Longanesi, “La Ginestra,” 1976

Malzberg è uno dei talenti più originali emersi di recente nella fantascienza, e è solito utilizzare luoghi e stilemi di questo genere letterario per scopi un po’ diversi, come accade in questo *Fase IV*. Di fronte a un misterioso pericolo, una località dell’Arizona viene evacuata, e vengono inviati sul posto, in un laboratorio costruito appositamente, due ricercatori: Hubbs, il tipico anziano scienziato che non vuole neppure ammettere ciò che va al di là dell’esperienza, e Lesko, assistente sveglio e capace. Qui trovano la solita famiglia di agricoltori duri (i due nonni, la nipote e un garzone) che non vogliono abbandonare le loro terre al nemico: le formiche, che giungono da misteriosi formicai alti oltre tre metri. Ovviamente Lesko s’innamora di Kendra, la ragazza della fattoria; altrettanto ovviamente le formiche uccidono nonni e garzone, mentre Kendra viene salvata e portata al sicuro nel laboratorio. Fin qui il romanzo è una buona opera d’avventura e poco più. Siamo alla fine della seconda fase (la prima, non descritta nel libro, era stata l’arrivo dallo spazio di questa nuova razza di formiche mutanti; la seconda l’incontro degli scienziati con le formiche). Nella terza fase la situazione si rovescia: non sono più gli scienziati che studiano le formiche, ma le formiche che studiano l’uomo. L’intelligenza *Gestalt* delle formiche contro (a confronto?) l’intelligenza “individualistica” dell’uomo, la scienza a confronto (contro?) l’adattamento all’ambiente.

Questo risulta essere il vero tema del libro: da una parte gli sterili tentativi dei due scienziati (nevrotici come tutti i personaggi di Malzberg), dall’altra l’efficientismo della *Gestalt* della formiche, tutte tese verso il loro misterioso scopo. Alla fine la debole intelligenza individualistica dovrà cedere, ma non, come ci si aspetterebbe, per essere sostituita dalle

formiche, ma per fondersi con esse, concludendo la quarta fase e dando vita alla quinta. Un finale che rivela il desiderio di trascendenza tipico di Malzberg, l'aspirazione a uscire dalla condizione umana per raggiungere attributi quasi divini: ma realizzato in modo troppo improvviso e con scarsa chiarezza. Dal romanzo è stato tratto il pregevole film omonimo di Saul Bass.

Richard Matheson

Regola per sopravvivere (antologia)
a cura di C. Fruttero e *F. Lucentini*
trad. di H. Brinis e altri; Milano, Mondadori, “Classici FS,” n. 2, 1977

Sceneggiatore di numerosi film (fra cui *1975: occhi bianchi sul pianeta Terra, Radiazioni BX: distruzione uomo* e il famoso *Duel* di Spielberg), Matheson, facendo vita ritirata, non partecipando a *conventions* e manifestazioni simili, non incarna certamente la figura tipica dello scrittore di SF. Di lui oggi poco è disponibile sul mercato italiano, se togliamo la presente antologia composta di 12 racconti a metà tra la fantascienza e l’horror, tipici della sua produzione, fra cui i famosissimi e pluristampati *Il relitto* e *Nato d’uomo e di donna* (quest’ultimo conosciuto con vari titoli: *Mother by Protest, Trespass, Born of Man and Woman).* In questa raccolta pur eterogenea per i vari temi trattati, possiamo cogliere un’atmosfera generale di tensione, resa anche dallo stile essenziale ma tutt’altro che piatto dell’A. Se si escludono testi come *Il relitto o C…*, strettamente fantascientifici, o *Gli anni della Grande Macchina*, a sfondo sociologico, negli altri racconti troviamo temi più propriamente orrorifici (ma il soprannaturale è praticamente assente). L’ambientazione nel comunissimo mondo quotidiano e la particolare angolatura da cui sono raccontate le situazioni riescono a caratterizzare in modo personale spunti forse non estremamente originali *(Su dai canali* e *Una chiamata per Miss Keene),* e dare sensazioni forti senza far ricorso a immagini esageratamente grandguignolesche, grondanti sangue e budella. Testo fondamentale per chi vuol conoscere un autore poco citato ma originale, che ha saputo creare con una produzione limitata ma qualitativamente ineccepibile un modo personale e unico di intendere la letteratura fantastica.

Mauro Antonio Miglieruolo

Come ladro di notte

1967 Piacenza, La Tribuna, “Galassia,” n. 159, 1972; “Bigalassia,” n. 39, 1978

L’unico fine della Sublime Congrega è la distruzione completa di tutta la vita nella Via Lattea e nell’intero universo. A questo scopo essa ha costruito un’enorme organizzazione, divenuta ben presto una potenza fra le potenze delle galassie: una gigantesca organizzazione ma basata, quasi una contraddizione, su regole interne estremamente giuste e leali (a dir la verità, spesso Miglieruolo perde di vista il fine letale della Congrega, per interessarsi degli aspetti più “pratici”: il suo fine, o almeno uno dei tanti suoi fini, è il mostrarci la morte, o la decadenza, di una macchina organizzativa estremamente efficiente e giusta). Miglieruolo affronta in questo romanzo un’enorme quantità di temi. Dallo studio delle possibilità di una simile organizzazione, che crollerà a causa della corruzione, infiltrazione o decadenza dell’elemento umano; a un discorso, ambiguo forse perché solo accennato, sul sesso; a un’ipotesi, tema però palesemente incompiuto, sulle possibilità di un profeta; e altro ancora.

Molti temi, forse troppi. La grandiosità dello scenario, la vastità del contenuto lo portano a tentare molto, concludendo poco, col risultato di lasciare il lettore sorpreso e deluso.

Interessante è invece l’operazione compiuta sul linguaggio, certamente non convenzionale: varia col variare dei personaggi, delle scene, delle emozioni, delle parole. Le frasi sono spesso ellittiche, ridotte al minimo. Miglieruolo otterrà risultati migliori dopo questo libro, soprattutto con alcuni racconti.

Walter M. Miller

Un cantico per Leibowitz

A *Camicie for Leibowitz,* 1960

trad. di R. Rambelli; Piacenza, La Tribuna, “SFBC,” n. 7, 1964

Walter Miller, autore poco prolifico rispetto a altri più famosi scrittori di fantascienza capaci di sfornare un romanzo al mese per vent’anni di seguito, con tutte le conseguenze che ne derivano, ha sempre centellinato col contagocce la sua produzione, mantenendola però sempre a un livello eccellente. A parte questo *Cantico per Leibowitz,* che resta il suo capolavoro, ha prodotto una notevole serie di racconti lunghi, tra cui *Il mattatore,* ambientato nel mondo del teatro, che gli ha dato una certa rinomanza anche per aver vinto l’Oscar della SF, vale a dire il premio Hugo. Questo *Cantico* è il massimo esempio di romanzo di fantascienza cattolico, nato come serie di racconti indipendenti, poi riuniti a formare un ciclo, delle storie dell’ordine monastico di San Leibowitz, ultimo depositario della scienza e del sapere in un secondo medioevo postatomico. La storia narra delle avventure di padre Francesco, che attraverso una sterminata serie di peripezie porterà la razza umana verso un nuovo rinascimento e il ritorno della civiltà al livello che aveva raggiunto ai nostri giorni, anche se il finale ambiguo lascia intravedere di nuovo lo spettro di una guerra atomica.

Il romanzo è, ideologicamente, quanto mai equivoco, ma indubbiamente uno dei pochi esempi potenti di narrativa di SF “realista,” se questo termine può essere usato correttamente parlando di narrativa fantastica: l’amore di Miller per il particolare, la ricostruzione minuziosa della vita all’interno dell’ordine monastico, hanno suscitato l’interesse anche al di fuori del campo della SF, per non parlare dell’uso fatto di uno dei racconti del ciclo da Louis Pauwels e Jacques Bergier nel loro celeberrimo *Il mattino dei maghi.*

Michael Moorcock

Programma finale

The Final Pro granirne, 1968
trad. di A. Lusvarghi e D. Dall'Aglio; Piacenza, La Tribuna, "Galassia," n. 123, 1970; "Bigalassia," n. 31, 1976

Moorcock non è certamente autore monocorde. Il fatto che la sua produzione non sia riducibile a un'unica ispirazione o a un'unica cifra stilistica non significa però che sia particolarmente contraddittorio — non più di altri. A prima vista i filoni e i generi cui si è dedicato sembrano diversissimi l'uno dall'altro. La sua produzione di "fantasia eroica," la più rilevante sul piano quantitativo, è senza dubbio la più stanca e ripetitiva (in Italia se ne conoscono tre cicli: quello di Elric di Melniboné, che ha cominciato a pubblicare la Nord; quello di Dorian Hawkmoon, nei "Fantapocket" Longanesi; quello del principe Corum, nella "Delta" di Sugar). Più interessanti sono i romanzi che si potrebbero definire "introspettivi," in cui Moorcock riprende temi ballardiani — ma con una furia stilistica che è ben diversa (e in genere meno efficace) dal rigorosissimo controllo della parola che ha Ballard: ecco *Il corridoio nero* (pubblicato da "Galassia") o *INRI(v.).* La sua creazione più originale resta però il ciclo di Jerry Cornelius, ultima incarnazione di una figura di dandy decadente, disincantato e cinico, non infrequente nella letteratura anglosassone. Il personaggio ha avuto tanta fortuna che è stato ripreso da altri autori inglesi *(L'ultimo urrà dell'Orda d'oro* di Norman Spinrad nell'antologia *Cristalli di futuro).*

Dei quattro romanzi originali di Moorcock a lui dedicati da noi è tradotto soltanto il primo, appunto *Programma finale.* Attraverso una girandola di avventure in cui tutti gli stereotipi del giallo d'azione alla James Bond, del fumetto d'avventure, della fantascienza classica, si riciclano e si bruciano, Jerry Cornelius costruisce alla fine — sul collasso di una civiltà occidentale che viene rappresentato come già vissuto nel mondo del lettore, piuttosto che come futuribile —, un sogno di

onnipotenza fittizia, trasformandosi in una irridente figura di androgino. Qui meno che altrove la ridondanza stilistica e l’affastellamento di materiali diversi, tipici della scrittura di Moorcock, disturbano: anzi, sono essenziali alla rappresentazione. Non stupisce che Moebius si sia ispirato a questo personaggio per la chilometrica storia a puntate che si pubblica da anni su “Metal Hurlant” (e in Italia su “Alter Alter”), *Il garage ermetico di Jerry Cornelius.* Spiace soltanto che la traduzione italiana di *Programma finale* tradisca completamente l’opera, soccombendo di fronte alle innegabili difficoltà dell’originale. Per il lettore italiano sarà più facile cogliere questa particolare ispirazione di Moorcock (che felicemente Lippi ha definito esagerata, fittizia, pop-kitsch) nel fumetto di Moebius che non nella quasi incomprensibile traduzione di *Programma finale*, ma egli potrà consolarsi con le *Leggende alla fine del tempo*, proposte da “Robot,” (n. 7, 1978). Da questo libro è stato tratto il film *Alfa Omega: il principio della fine* diretto da Robert Fuest.

INRI

Behold the Man, 1969
trad. di T. Del Tanaro; Torino, MEB, “Saga,” n. 8, 1976

Scritto nel 1966 come racconto e ampliato in romanzo tre anni più tardi, questo *Ecce homo* (così suona il titolo originale) rappresenta uno dei non molti tentativi dell’autore di contribuire direttamente a quel discorso dello “spazio interno” che aveva ispirato, negli anni precedenti, la svolta della rivista “New Worlds.” Karl Glogauer, come apprendiamo dai numerosi flash back che intrecciano la narrazione, si porta dietro fin dall’infanzia una serie di insicurezze legate alla sua origine razziale (è figlio di immigrati ebrei), e alla sua forte e instabile emotività. Comincia ogni tanto a identificarsi con personaggi storici o di finzione, e finisce, poco a poco, per interessarsi al cristianesimo e alle sue interpretazioni, in modo così coinvolgente da decidere di utilizzare una macchina del tempo inventata da un amico per spostarsi in Galilea, nel 30 d.C, e assistere alla passione di Gesù. Scatta il classico paradosso temporale: Gesù in realtà non esiste (Glogauer trova, dopo molte ricerche, un idiota con quel nome, figlio di un Giuseppe falegname e di Maria), mentre il suo arrivo sulla macchina del tempo convince Giovanni Battista che egli è un potente mago, forse il Messia. Il meccanismo di identificazione si impadronisce ancora una volta di Glogauer: per garantire un’esistenza storica “reale” al fondatore del

Cristianesimo egli finirà, dapprima riluttante, poi rassegnato, a ripercorrere le tappe della vita pubblica di Gesù fino alla crocifissione. Sadoul (con cui concorda Lippi) ritiene l'idea di questo libro "guastata da una cattiva costruzione": avrebbe preferito (visto che l'identificazione Glogauer-Cristo è scontata dall'inizio) "qualche stupefacente rovesciamento della situazione." In questa, come in altre occasioni, l'erudito francese si dimostra prigioniero di clichés parecchio limitanti. Quello che conta, in *INRI*, non è la "brillantezza" della trovata ma la capacità di proiettare nevrosi e paranoie dell'uomo contemporaneo su uno sfondo storico-mitico. Operazione che si può giudicare più o meno riuscita (e cadute di tensione *INRI* ne presenta sicuramente, perlomeno in questa versione più lunga): ma è su questo, non su altri terreni, che Moorcock chiede e merita un giudizio.

André Norton

Il mondo delle streghe

Witch World, 1963
trad. di G. Ricci; Milano, Ponzoni, “Romanzi del Cosmo,” n. 146,1964
trad. di R. Rambelli; Bologna, Libra, “Classici,” n. 35, 1979

Si tratta del primo romanzo — per ora l’unico tradotto in Italia — di una lunga serie molto famosa e apprezzata negli USA, appartenente al filone *heroic fantasy* più che alla fantascienza in senso stretto. Un terrestre del XX secolo, braccato da killers e senza più speranze, viene proiettato in uno strano mondo governato da leggi lievemente diverse dalle nostre, per mezzo di una pietra che ricorda per antichità e mistero quelle di Stonehenge in Cornovaglia, e che si rivela come una specie di porta sul tempo e sullo spazio. Attraversando questa porta ognuno può trovare il mondo a lui più adatto, il più congeniale, quello a cui ha sempre inconsciamente aspirato. Il romanzo è un piacevole impasto di avventure, di magia, di eroici combattimenti, di popoli strani e diversi in lotta fra loro, di influenze maligne o aliene. Tutto ciò va però a scapito della consistenza psicologica dei personaggi, che non va mai oltre lo stereotipo. L’autrice (che di autrice si tratta, nonostante il nome) accenna in qualche punto del romanzo a delineare qualcosa d’altro che non sia lo svolgersi della trama, ma immediatamente dopo se ne dimentica per inseguire un nuovo sviluppo drammatico. Tanto per fare un esempio: è chiaro il tentativo dell’autrice di dare ai personaggi femminili un ruolo più consistente e autonomo rispetto a quello che solitamente essi giocano nelle opere di fantascienza, ma si tratta solo di una pia intenzione che rientra immediatamente negli schemi. Infatti se sono solo le donne a avere il Dono del Potere (cioè a praticare la magia), esse possono mantenerlo solo rinunciando all’amore e alla maternità, poiché, come è noto, se una donna è sposa e madre non può essere altro, se è altro deve rinunciare alla sua femminilità completa.

George Orwell

La fattoria degli animali

Animai Farm, 1945
trad. di B. Tasso; Milano, Mondadori, “Medusa,” n. 200, 1947; “Oscar,” n. 102, 1967, 1978

Se non fosse così strettamente legata (al punto di costituirne la chiave di lettura) al successivo *1984*, sarebbe del tutto arbitrario includere questa deliziosa favola-pamphlet nella letteratura di fantascienza: le ossa di Orwell si rivolterebbero nella tomba. George Orwell (pseudonimo di Eric Blair, 1903-1950), apprezzato scrittore e saggista, combatté in Spagna nelle file del POUM e aderì all’Indipendent Labour Party inglese, lasciando di queste sue esperienze una bellissima memoria nel volume *Omaggio alla Catalogna* (1938). Con *La fattoria degli animali* egli intendeva polemizzare con chi, secondo lui, aveva tradito nello spirito e nella lettera la rivoluzione socialista nell’Unione Sovietica, e cioè con Stalin in persona. Nel libro, si racconta di come gli animali di una fattoria si ribellino al padrone e, cacciatolo, tentino di creare un nuovo ordine fondato sull’uguaglianza tra… le bestie. Ma alcune di queste si sentono “più uguali” delle altre, e sono i maiali. Con il pretesto di riorganizzare la fattoria, essi rapidamente impongono una nuova classe di burocrati. E se Palla di Neve (Trotzky) mantiene una pur opinabile coerenza coi principi libertari scaturiti dalla rivoluzione, Napoleon (Stalin) non esita a usare ogni mezzo per impadronirsi del potere e, cacciato il rivale, instaura una dittatura odiosa almeno quanto la precedente: ogni differenza si annullerà infine quando Napoleon e la sua cricca si mostreranno ritti su due zampe proprio come l’antico padrone.

È divertente notare come, scritta nel periodo bellico, per motivi censori l’opera vedesse la luce soltanto a guerra finita: qualcuno considerava indelicato criticare la politica interna di un paese alleato! E ancora nel 1945 si preferì pubblicare il solo testo, senza l’introduzione scopertamente polemica dell’autore, seccato per l’intervento censorio: questa

introduzione fu poi ritrovata, e pubblicata, solo nel 1972, dopo la morte di Orwell. Ma come vedremo in *1984*, questi scrupoli di coscienza nei confronti dell'URSS ebbero in Inghilterra vita brevissima.

1984

1984, 1948
trad. di G. Baldini; Milano, Mondadori, "Medusa," n. 262, 1948; "Oscar," n. 454, 1973, 1976[2]

Appena finita la guerra il comunismo stalinista cessò di essere una questione di politica interna sovietica: la rapidità con cui l'URSS costituì la sua rete di paesi satelliti lo fece divenire una questione di politica internazionale, tanto più preoccupante quanto più i paesi vicini alla Cortina erano usciti prostrati dalla guerra, come nel caso dell'Inghilterra. Di questa preoccupazione si fece interprete Orwell, al quale il taglio satirico usato nella *Fattoria degli animali* dovette apparire insufficiente di fronte all'acuirsi della minaccia del regime totalitario sovietico. Attingendo ancora una volta alla tradizione letteraria inglese, per il suo nuovo romanzo, di mole ben maggiore del precedente, scelse i modi dell'Utopia: o meglio, dell'anti-utopia, secondo gli schemi già collaudati da Huxley il decennio precedente.

Il risultato di questo intervento chirurgico sull'Utopia è l'atmosfera da incubo che grava sull'Inghilterra di *1984*, provincia periferica di Oceania, uno dei tre blocchi in cui è diviso il mondo. La forma di dittatura instaurata dal Grande Fratello (allusione alla tipica forma russa di omaggio "Piccolo Padre" con cui veniva chiamato Stalin) non è solo ferocemente repressiva, ma anche offensiva per l'intelligenza umana: seguendo il protagonista Smith nel suo lavoro al Ministero della Verità lo vediamo "aggiornare" gli archivi del "Times" riscrivendo articoli "superati" dagli sviluppi politici del momento. Il passato esiste solo in funzione delle esigenze del presente, a piacimento del Partito. Poiché il Grande Fratello, per il bene dei suoi sudditi, ne controlla pensieri e emozioni, quando Smith si innamora di una ragazza scettica, Julia, e i due trovano un rifugio in cui tentare di sottrarsi al condizionamento attraverso un rapporto *privato*, scatta immediatamente la repressione. I due, scoperti, saranno accusati di pericoloso individualismo, e Smith cederà ben presto alla tortura psicologica degli inquisitori, rinnegando il suo gesto e tornando a essere un cittadino-modello di questo Stato ideale e perfetto.

Edgar Pangborn

Davy

Davy, 1964
trad. di G. P. Errarli; Piacenza, La Tribuna, “SFBC,” n. 18, col titolo *Davy l’eretico*, 1965; Milano, Nord, “Fantacollana,” n. 18, 1977

Edgar Pangborn è uno scrittore eclettico, autore anche di romanzi storici (tra i quali uno su Venezia ambientato all’epoca della peste manzoniana) e romanzi gialli (con lo pseudonimo di Bruce Harrison). È sempre rimasto estraneo alle attività del mondo fantascientifico americano *(conventions*, dispute, ecc.). *Davy* fa parte dell’incredibile affresco sul mondo del dopo-catastrofe, così come gli altri suoi romanzi *La compagnia della gloria* (Milano, Nord, “Cosmo Argento,” n. 61, 1977), *Il giudizio di Eva* (Piacenza, La Tribuna, “Galassia,” n. 133, 1971) e il racconto *Il ragazzo e la tigre* (in “Robot,” n. 5, 1976). *Davy* è, come la *Trilogia galattica* di Isaac Asimov, un affresco di storia futura che guarda al passato. E così come si potrebbe leggere l’opera di Asimov come compendio fantastico e divertente del *La caduta dell’Impero Romano* del Gibbon, conviene “guardare *Davy* come un libro d’ore medievale” (Valla). È ancora Riccardo Valla che nell’introduzione al libro (edizione Nord) si avvicina di più all’asse portante, al senso pregnante su cui è costruito l’intero ciclo. Pangborn insegue “il tema del dopo-catastrofe in una particolare accezione, cioè quella della creazione di una vera città dell’utopia. I suoi personaggi cercano nelle peregrinazioni la società perfetta: una *quest* medievale che ha per oggetto l’utopia anziché il Santo Graal. Nella descrizione del dopo-bomba, Pangborn si distacca dai suoi colleghi scrittori di fantascienza; mentre uno scrittore come Wyndham può presentare nel *Giorno dei trifidi* una ricostruzione che si svolge senza problemi di struttura, lungo le stesse linee percorse dal mondo appena scomparso, in Pangborn la costruzione della società perfetta è legata a un profondo rinnovamento: come nella tradizione poteva raggiungere il Graal soltanto il puro di cuore, così ora soltanto le società pure di cuore, si

potrebbe dire, raggiungeranno l'utopia."

Fantascienza classica quindi, utopica; ma in fondo in fondo, a ben guardare, anche questa, come tutta la fantascienza in generale, è assai distante dalla letteratura utopica classica (Moro, Campanella, Fourier) e moderna *(Ecotopia*, tanto per citare un libro di oggi). Perché anche qui, in quest'opera, si è più inclini all'antiutopia, alla distopia piuttosto che non all'utopia, mancando all'interno di essa ogni prefigurazione di come una società perfetta, che guarda al "bene del Tempo Antico escludendone il male," venga ad essere costituita e programmata nelle sue dinamiche sociali, nella sua struttura ecc. Insomma ancora una volta è il "male" di oggi a essere preso di mira. Questo libro ci parla non tanto di una società "altra" quanto della nostra, con i soliti inquietanti interrogativi sul nostro futuro, e soprattutto sulla possibilità di un futuro per il genere umano.

Pianeti allo specchio

A Mirror for Observer, 1954
trad. di B. Della Frattina; Milano, Mondadori, "BEM," n. 34, 1955

Questo romanzo è quanto di più vicino la fantascienza abbia prodotto a un certo tipo di letteratura *mainstream* in voga negli anni Quaranta-Cinquanta soprattutto nei paesi anglosassoni, quella per intenderci che sta a metà tra John Steinbeck e i telefilm americani di serie B (tipo Dr. Kildare et similia), e la cui fondamentale caratteristica è quella di un più o meno vago tentativo di approfondimento psicologico dei personaggi accomunato a una certa staticità della trama, con l'aggiunta di una notevole dose di melassa e pan di zucchero profusi a piene mani, di eroine asettiche, di eroi tutti di un pezzo e veri autentici americani di razza bianca e anglosassone. Questo basterebbe a gettare il libro nella spazzatura senza neanche leggerlo se a scriverlo non fosse stato Edgar Pangborn. Pangborn sicuramente in seguito ha fatto di meglio, basti pensare a *Davy*, ma qui si è cimentato coraggiosamente in una forma inconsueta di realismo fantascientifico, inserendovi tutte le componenti della letteratura popolare cui abbiamo accennato prima, dalla cittadina di provincia alle varie storie d'amore iniziate da bambini con conseguente e ovvio incontro fatale dopo una separazione di dieci o quindici anni, con in aggiunta l'inquietante presenza, accuratamente celata e discreta, dei marziani, gli osservatori del titolo originale, che da secoli tengono sotto controllo la Terra per decidere il da farsi a seconda del comportamento della razza umana. Inutile fare

commenti sull'ideologia che sta alla base di questo romanzo, quanto mai trasparente, e che per fortuna Pangborn in parte abbandonerà in seguito: resta da dire che, a parte la sua eccentricità rispetto alla produzione fantascientifica corrente, questo romanzo, specie se riletto a venticinque anni di distanza, risulta per lo meno un tantino stucchevole, e, diciamocelo francamente, dando ragione una volta tanto a Jacques Sadoul, profondamente palloso.

Frederick Pohl

Il passo dell'ubriaco

Drunkhard's Walk, 1960
trad. di R. Rambelli; Milano, Nord, "Cosmo Argento," n. 53, 1976

Dei romanzi e romanzi brevi di Frederick Pohl, il cosiddetto padre della SF sociologica, questo non è tra i più noti né tra i più celebrati. E non ha molto a che fare neppure con la fantascienza sociologica, ma esplora un'altra tematica che è divenuta col passare degli anni la preferita di Pohl: quella delle mutazioni, genetiche e non. Questo *Passo dell'ubriaco* è dal punto di vista dello stile un brutto romanzo, ma che Pohl non sia un raffinato esteta della scrittura è un fatto scontato, e tutto sommato non sempre fondamentale: quello che salva infatti il libro è la notevole quantità di idee e di "mestiere" che l'autore vi ha profuso a piene mani. Brevemente: un certo Cornut cerca di suicidarsi in vari modi senza sapere il perché, tanto è vero che all'inizio del romanzo lui, insegnante di matematica, si fa guardare a vista per evitare una fine prematura. Poi si scoprirà che la sua non è schizofrenia, ma che una razza di mutanti, scoperto che anche lui è uno di loro e volendo mantenere il numero chiuso, lo sta spingendo all'insano gesto. Non prevarrà comunque l'oligarchia, e alla fine tutti saranno mutanti, una volta tanto di segno positivo. Si tratta, come si vede da questo sintetico cenno di trama, di una gustosa variazione su un tema più che sfruttato e che dà la possibilità al mestiere di Pohl di farsi apprezzare. La concatenazione dei capitoli del romanzo è di tale abilità e senso del ritmo, nonché di conoscenza della prestigiosa tecnica di come-non-annoiare-il-tapino-che-legge, da farne in conclusione un thriller di alta classe. E con la marea di lussureggianti, pretenziose, e magari formalmente ineccepibili mattonate di cui è costellata la letteratura di SF, questo non è pregio da poco.

Frederick Pohl, Cyril M. Kornbluth

I mercanti dello spazio

The Space Merchants (o *Gravy Planet),* 1953
trad. di A. Negretti; Milano, Mondadori, “Urania,” n. 297, 1962; “Oscar,” n. 593, 1975

In un futuro non molto lontano (dal 1952, e quindi ancor meno lontano adesso) una Terra sovrappopolata, in cui tutto è razionato (dagli alloggi al combustibile), gli alimenti sono assicurati esclusivamente dalle colture idroponiche e un anello di legno è un gioiello costosissimo, è dominata non dalle grandi imprese industriali (come ci si potrebbe aspettare), ma dai giganti della pubblicità. Il potere politico è ridotto a meno che ridicola parvenza (il Presidente degli Stati Uniti gira in taxi e fa anticamera nelle *corporations* pubblicitarie), ma il controllo sociale è ancora più duro, sia nella sfera del consumo che in quella della produzione, e gestito direttamente dalle stesse *corporations:* un vero e proprio regime fascista “all’americana,” in cui le più importanti forze armate sono le polizie private delle grandi società, e la forma contrattuale non si cura nemmeno più di mascherare la sostanza schiavistica del rapporto di lavoro. Mitchell Courtenay, grande sacerdote di un oligopolio pubblicitario, viene trascinato nell’ingranaggio di una guerra commerciale, combattuta senza esclusione di colpi, e nella battaglia degli Indietristi (associazione clandestina, sovversiva e vagamente ecologica) che vogliono strappare Venere allo sfruttamento delle *corporations* per farne un luogo in cui rifugiarsi. Percorrendo a ritroso la scala sociale, Courtenay scenderà nell’inferno delle fabbriche di cibi sintetici, e ne uscirà solo grazie all’aiuto degli Indietristi *(deus ex machina* di tutta la storia). Diventato meritatamente un simbolo e una bandiera della “fantascienza sociologica,” il libro riesce a farsi perdonare la scrittura piatta e noiosa grazie all’equilibrio perfetto fra intreccio e pittura dell’ambiente, e alla forza della denuncia dei meccanismi e della disumanità del potere.

Gladiatore in legge

Gladiator-at-law, 1954
trad. di U. Malaguti; Bologna, Libra, “Classici,” n. 14, 1974

Il successo dei *Mercanti dello spazio*, se è vero che lanciò la coppia Pohl-Kornbluth verso la notorietà internazionale, ne cristallizzò tuttavia l’inventiva rinchiudendola negli angusti limiti di una formula che mostra troppo presto la corda. La *social science fiction*, grottesca deformazione delle contraddizioni del presente, esaurì in brevissimo tempo la sua carica dirompente proprio per crisi di idee: c’è un limite, evidentemente, anche alle immagini che uno specchio deformante può riflettere se non cambia il soggetto che gli sta di fronte, in questo caso *l’american way of life* qual era negli anni Cinquanta.

Più tardi, quando questa mutò, Kornbluth era ormai morto, mentre Pohl e più ancora Sheckley attraversavano un difficile periodo di inattività per mancanza d’ispirazione (come ammisero in diverse interviste), e nessun altro raccolse la loro eredità. *Gladiatore in legge*, nelle intenzioni degli autori, doveva ripetere l’exploit del romanzo precedente, ma i troppi squilibri narrativi, dovuti probabilmente al bizzarro modo di collaborare dei due (scrivevano cinque pagine a testa), finiscono per rendere banale la vicenda. Dopo un felicissimo avvio a alzo zero contro certa speculazione edilizia, le avventure dell’avvocato Charles Mundin, minuscola pedina di una titanica lotta tra Multinazionali, si spostano da quella specie di Corte dei Miracoli che è l’ameno quartiere di Torcibudella fin nel cuore del Sistema, l’intramontabile Wall Street, dove alla testa di una cricca di scombinati (tipo gruppo TNT) il nostro eroe vincerà un’improbabile battaglia legale contro lo strapotere delle Compagnie, grazie a doti di abilità e intelligenza di cui nessuno avrebbe fatto credito all’avvocatucolo inetto e servile descritto nei primi capitoli.

Indulgendo ai frusti clichés delle commediole hollywoodiane a lieto fine, il romanzo perde progressivamente per strada ogni velleità satirica; né si può dire che leghi molto con la vicenda l’idea dei cruenti giochi gladiatori in stile basso Impero, organizzati dal Potere per tenere a bada le masse scaricandone le frustrazioni. Oltretutto, pur sviluppata con ottimo senso scenico (insieme alle prime sono queste le pagine più riuscite), quest’idea di *panem et circenses* non è originalissima: l’anno precedente Sheckley aveva dato nella *Settima vittima* un’immagine ben più incisiva e inedita della funzione catartica che può assumere la violenza legalizzata.

Frederick Pohl, Jack Williamson

Le scogliere dello spazio (ciclo)

The Reefs of Space, 1964 *(Le scogliere dello spazio)*
trad. di B. Della Frattina; Milano, Mondadori, “Urania,” n. 353, 1964
Starchild, 1965 (*Il fantasma dello spazio)*
trad. di B. Della Frattina; Milano, Mondadori, “Urania,” n. 403, 1965
Rogue Star, 1969
trad. di R. Rambelli; nel volume *Le scogliere dello spazio* che raccoglie anche le due opere precedenti; Milano, Nord, “Cosmo Oro,” n. 30, 1977

Sotto questo titolo è raccolto l’omonimo ciclo completo, conosciuto anche come *Ciclo del Figlio delle stelle*, dal titolo originale del secondo romanzo, e formato dai tre romanzi: *The Reefs of Space* del ‘63, *Starchild* del ‘65 e *Rogue Star* del ‘69 (gli ultimi due adattamenti di versioni più brevi apparse in precedenza su “Galaxy”). Partendo dall’ipotesi di Fred Hoyle (astronomo e autore di SF) sull’origine dell’universo, secondo cui si creano continuamente nuovi atomi di idrogeno (ipotesi dello stato stazionario), i due AA, ci descrivono un possibile universo in cui l’uomo, dapprima dominato da una “Macchina del Progetto” che dovrebbe coordinare le varie attività della società umana, prende coscienza della vita complessa che lo circonda. Nel primo romanzo le annotazioni “sociologiche,” seppur marginali, hanno un certo rilievo e si fondono con le speculazioni “scientifiche,” tendenti a dare un quadro della visione dell’universo che si schiude all’uomo. È possibile leggere anche un messaggio politico nel confronto fra la società del Progetto, rigida e soffocante, e quella delle Scogliere, mondo libero di frontiera animato da pionieri, anche in considerazione di alcuni particolari: la “Banca dei Corpi” dove chi tradisce il Progetto in realtà lo serve cedendo i propri organi per trapianti a favore dei “fedelissimi,” è situata, guarda caso, a Cuba (stesura del romanzo e crisi Cuba-Usa sono contemporanei). Nelle due opere successive si perde la componente sociologica, mentre l’attenzione si sposta sull’aspetto più propriamente avventuroso, e il ciclo

si trasforma in una saga galattica classica, senza però mai scadere nella banalità. In definitiva, una sorta di riassunto delle tendenze che fino allora avevano caratterizzato il genere (*space-opera*, super-scienza, SF sociologica); un'opera ambiziosa, anche se non sempre chiara e avvincente.

Christopher Priest

Il mondo alla rovescia

The Inverted World, 1974
trad. di R. Redaelli; Milano, Moizzi, “Sigma,” n. 1, 1975

La città di Terra è situata su un pianeta a forma di iperboloide di rotazione, una figura simile a due imbuti infiniti poggiati uno sopra l’altro, dove il terreno si muove verso l’equatore. Vi è un solo punto sul pianeta, “l’optimum,” dove l’ambiente è simile a quello terrestre; per bilanciare il movimento del terreno e restarvi vicino, la città è costretta a muoversi continuamente su rotaie. L’unico suo scopo è riassunto dalla frase contenuta nelle “Istruzioni di Destaine,” il diario del fondatore: “Un giorno qualcuno verrà dalla Terra e ci troverà. Sarà fatta la volontà di Dio. Fino a allora la nostra massima sarà: sopravvivere, a ogni costo.”

Le prime tre parti del romanzo sono dedicate alla descrizione degli usi e costumi della città, organizzata con un sistema corporativo molto chiuso e repressivo. Tutta la descrizione è intessuta di discorsi e valutazioni su questo sistema, discorsi e valutazioni sostanzialmente positivi; è molto semplice vedere, in questo giudizio positivo del protagonista, un giudizio positivo dell’autore sulla nostra società. Le due parti finali sono le più interessanti. Vi si scopre che la città è già sulla Terra, e che la percezione degli abitanti è deformata da alterazioni genetiche provocate dalla fonte di energia utilizzata. L’incontro fra due percezioni completamente diverse, quella della protagonista terrestre e quella dell’abitante della città, è impossibile: un muro di logica li divide. “Non devo far altro che guardare il sole e ripetermi che è sferico, anche se a me sembra che abbia quattro punte,” dice il protagonista. Disgraziatamente, questa parte è troppo poco sviluppata rispetto alla prima, che è addirittura prolissa. Ma Priest deve ancora dare il meglio di sé.

Keith Roberts

Pavana

Pavane, 1966
trad. di G. Zurlino; Piacenza, La Tribuna, “SFBC,” n. 54, 1978

Come sarebbe un universo parallelo in cui la Regina Elisabetta I fosse stata uccisa nel 1588 e la Invencible Armada spagnola fosse riuscita a conquistare l’Inghilterra? Partendo da queste premesse l’A., prendendo in considerazione gli anni tra il 1968 e il 1985, ci descrive una strana Inghilterra sotto il tallone di una Chiesa Cattolica autoritaria e oscurantista che estende il proprio dominio su tutta la Terra, dall’Australia al Nuovo Mondo. La strana società medievaleggiante (esistono ancora il feudalesimo e l’Inquisizione, ma appaiono già le locomotive a vapore, e elettricità e veicoli a “petrolio” sono banditi come diavolerie) è il risultato della repressione attuata da Roma, che soffoca ogni tentativo di ribellione fino alla rivoluzione finale che disintegrerà l’impero cattolico. Le situazioni sono descritte con estremo realismo, grazie all’abilità dell’autore che sa fondere i vari aspetti e le incongruenze di questo mondo, inserendo il moderno in una società tardo medievale senza sconvolgerla. La narrazione è pervasa da un’atmosfera cupa, ma mai sgradevole, e si avverte nei vari personaggi l’irrequietezza di un popolo oppresso ma non vinto.

Pubblicato come romanzo a episodi *(serial)* nel ‘66 sulle pagine della rivista inglese “Impulse” (già “Science Fantasy”), mantiene la struttura a sezioni apparentemente slegate fra di loro e con protagonisti diversi. Questa struttura si ricollega alla visione della realtà, definita da un personaggio, “un gioco di scatole cinesi” e come un continuo processo di cause e effetti (gli episodi, infatti, si ricollegano col procedere della narrazione), e lo stesso titolo trova una giustificazione in un’altra frase, dove la vita viene vista come “una danza, un minuetto o una pavana, con tutti i passi ben definiti” e gli uomini come “burattini (…) che recitano

parti che non riusciranno mai a capire.” Il finale è quanto mai ambiguo, assegnando un ruolo positivo alla Chiesa, che si assume il compito di opprimere per evitare all’uomo le atrocità del “nostro” universo.

Eric Frank Russel

Schiavi degli invisibili

Sinister Barrier, 1939

trad. di P. Dalloro; Milano, Mondadori, “Urania,” n. 7, 1953; “Urania,” n. 325/bis, 1954

trad. di R. Rambelli; Milano, Nord, “Cosmo Oro,” n. 31, 1978

“Dato che tutti gli uomini amano la pace e l’amore, perché non riescono a averli?” “Se ci sono razze extraterrestri molto più progredite dell’uomo, perché non sono già venute a trovarci?” “Credo,” disse Charles Fort, “che noi tutti si sia proprietà altrui.” A Charles Fort, scrittore americano (1874-1932) che ha raccolto e catalogato per tutta la sua vita migliaia di notizie su fatti strani e fenomeni paranormali (dannati dalla scienza ufficiale), si è ispirato Russel (e molti altri scrittori di SF) per questo romanzo, che di certo è la sua opera più riuscita. Noi tutti siamo proprietà altrui. Esistono padroni sconosciuti che ci allevano per poi mungerci debitamente. In questo caso noi siamo proprietà dei “vitoni,” sfere di energia invisibili all’occhio umano e il latte che doniamo è energia nervosa. Pertanto la nevrosi della nostra società, le guerre, le tragedie, vengono alimentate dai nostri signori per poter avere un raccolto più abbondante e nutriente.

I primi umani che scoprono le proprie catene e che tentano di romperle vengono immediatamente eliminati. “Una morte immediata attende la prima mucca che guida una rivolta contro la mungitura.” Sapere la verità equivale a una condanna a morte. Ma, grazie al potere dei mass-media, tutto il mondo viene messo al corrente del pericolo. E alla fine, a prezzo di milioni di morti e immense distruzioni (il Giappone vedendo nei vitoni l’immagine dei propri dèi scatena una guerra mondiale), viene trovata l’arma adatta per sconfiggere i vampiri di energia. L’umanità può finalmente cominciare a vivere. *Schiavi degli invisibili* è un romanzo inquietante, che riesce a far leva sulle nostre paure nei confronti di una realtà esterna il cui ordine, l’ovvio, il certo, sempre meno ci appaiono come tali, lasciando il posto a un quotidiano che non ci fornisce più

sicurezze e certezze. Questo romanzo terapeutico cerca, ancora una volta, di rimettere in ordine le cose, rompendo per meglio ricucire.

Robert Sheckley

I testimoni di Joenes

Journey Beyond Tomorrow, 1962
trad. di A. Negretti; Milano, Mondadori, “Urania,” n. 313, 1963; “Classici FS,” n. 16, 1978;
trad. di U. Malaguti; Bologna, Libra, “Classici,” n. 15, 1974

La fama di Sheckley — scrittore al vetriolo, spietato derisore di ogni ottimistica utopia presente e futura — è esclusivamente legata alla sua eccezionale produzione di racconti brevi apparsi negli anni Cinquanta su “Galaxy,” *summa* del momento “sociologico” della fantascienza. Quando Sheckley prese a cimentarsi col romanzo aveva ormai ben poco da aggiungere sul tema sociale: come ammise in seguito, per i suoi racconti aveva usato troppe idee in troppo poco tempo. *I testimoni di Joenes* rappresenta in certo qual modo il canto del cigno della *social science fiction* e dell’inaridita vena di Sheckley: scritto nel 1962 (anno della crisi cubana) il romanzo prende di mira quasi tutti i miti dell’America kennediana: senatori, poliziotti, psicanalisti, docenti universitari, militari, vengono visti con irresistibile umorismo (nero, naturalmente) attraverso gli ingenui occhi di Joenes, versione aggiornata del Candido di Voltaire. A differenza del suo famoso predecessore, Joenes non permette però al proprio ottimismo di superare i limiti di un sano scetticismo di fronte alle meraviglie che i Pangloss di turno gli illustrano: l’unico di questi che riuscirà, insieme a Joenes, a salvarsi dalla catastrofe atomica, è un simpatico svitato di nome Lum, che sembra ritagliato dalle pagine di *Sulla strada* di Kerouac, per dimostrare che i matti sono innocui almeno quanto i savi sono mortalmente pericolosi. Insieme, i due raggiungono le isole del Pacifico per fondarvi una… anzi, due nuove civiltà, perché infatti non riusciranno a andare d’accordo per molto. La narrazione (infarcita di deliziose citazioni storico-mitologico-letterarie al limite del *nonsense*) si immagina appunto frutto della tradizione orale dei cantastorie Lumisti e Joenesiani di quelle isole, mille anni dopo. Pur godibile, la storia sembrò

allora riuscita solo a metà; col senno di poi possiamo considerarla invece l'ultima opera valida dell'autore; da allora in poi Sheckley non ne azzeccherà più una, al punto di perdere ogni interesse per il lettore di fantascienza.

Spettro V (A.A.A. Asso)

Ghost V: The Laxian Key; Milk Run; Squirrel Cage; The Life-boat Mutiny; The Necessary Thing; The Skag Castle, 1954-56
trad. di V. De Carlo; Milano, De Carlo (poi Ciscato), "Fantalibro," n. 7, 1971
trad. di R. Rambelli; col titolo *Pianeta Sheckley*, mancante dell'ultimo racconto, Milano, Mondadori, "Omnibus," 1976

I sette racconti dedicati alle comiche avventure della "AAA Asso Interplanetaria Depurazione," scritti da Sheckley fra i 26 e i 28 anni, all'inizio della sua carriera, non vengono in genere considerati fra le sue cose più interessanti. Divertenti, su questo non c'è dubbio: ma niente di più. Il giudizio sembrerebbe centrato, a giudicare dall'esilità delle trame e dall'approssimazione delle psicologie dei due protagonisti. Arnold e Gregor sono i due unici soci/lavoratori della AAA Asso, mini-impresa che ripulisce pianeti da tutte le presenze indesiderate. La concorrenza delle grandi *corporations* li costringe a accettare lavori impossibili e a servirsi, per gli acquisti di macchinari, della dubbia bottega di Joe, rigattiere interstellare, dalla quale fuoriescono inimmaginabili bidoni, che creano ai due più problemi di quelli che dovrebbero risolvere. Questa, oltre allo scontato contrasto fra Gregor, prudente e riflessivo, e Arnold, facilone, entusiasta, imprudente, ma anche autore di quasi tutte le trovate finali che risolvono le situazioni, la traccia su cui marciano imperterriti tutti e sette i racconti. Ma l'antologia non si raccomanda solo per il brio delle trovate e delle scenette. Come in molta produzione di Sheckley fino al 1962 (il calo di tono dopo quell'anno è evidentissimo) troviamo motivi sotterranei un po' più corposi. Arnold e Gregor sono, in realtà, altri due esponenti di quel folto movimento di resistenza alla tecnologia e alle macchine (folto non solo nella fantascienza, ma in tutta la letteratura americana, e non solo nella letteratura), due *outsider*, due uomini della frontiera. La loro precarietà è quella di chi vive ai margini del mercato, costretto a servirsi di una tecnologia precapitalistica, o a affrontare la potenza e l'incomprensibilità della macchina che essi non riescono a padroneggiare se non umanizzandola. Pensare, per credere, a *La chiave manchina, L'ammutinamento della scialuppa, Tutto quel che serve.* Non che Arnold e

Gregor ne siano molto coscienti. Ma neanche Sheckley, in fondo…

La decima vittima (antologia)

Seventh Victim, 1954-62

trad. di R. Rambelli; Milano, Bompiani, “Varia,” 1965 e “Tascabili Bompiani,” n. 67, 1977; Milano, Mondadori, “Oscar,” n. 448, 1973, 1976[2]

Pubblicata nel ‘65 da Bompiani, questa antologia raccoglie tredici racconti scritti tra il ‘54 e il ‘62, offrendo una panoramica della produzione breve dell’A. di quel periodo (una continuazione ideale potrebbe essere l’antologia *Giardiniere di uomini* pubblicata da “Urania,” che copre il periodo ‘61-‘71). Definirla un’antologia di SF sociologica sarebbe probabilmente liquidare il discorso in modo sbrigativo e superficiale. Racconti come *La decima vittima* (da cui Elio Petri ha tratto un brutto film) o *Il premio del pericolo* possono effettivamente essere considerati tali. Ma, in altri, l’ambientazione avviene in un futuro troppo lontano (come situazioni) perché una satira, per quanto gustosa, possa avere una carica polemica efficace. E ancora, altri racconti sono decisamente “metafisici,” come *Stagione morta o L’uomo impigliato;* altri portano avanti una satira più umana che sociale (*Il linguaggio dell’amore* e *L’armatura di flanella grigia)* oppure, sono dei semplici divertissements. L’unico filo conduttore è un certo timore della tecnologia invadente, della meccanizzazione totale, del progresso a tutti i costi; una specie di paura della macchina, una sorta di bonario luddismo, che distrugge l’oggetto del proprio odio/timore mettendo in ridicolo la stupidità umana che vi si affida. Ci sono alcuni spunti interessanti, come il confronto uomo-donna in *Nugent Miller e le ragazze*, ma sempre risolti dall’A. con un ironico occhiolino. Ecco, questa frizzante e divertente raccolta, può essere definita come l’antologia del paradosso, dell’esagerazione, della satira, del grottesco, del gioco logico; un’antologia che ci parla in modo impietoso ma simpatico delle frustrazioni, delle goffaggini, delle miopie dell’uomo, e della sua tecnologia, della sua società.

Nevil Shute

L’ultima spiaggia

On the Beach, 1957
trad. di B. Tasso; Milano, Sugar, “Varia,” 1964; Milano, Mondadori, “Oscar,” n. 49, 1966, 1972[2]

Nevil Shute (1899-1960), inglese di nascita ma australiano di adozione, fu romanziere di discreto successo internazionale, ma la sua fama è legata proprio a questo *On the Beach*, da cui fu tratto nel 1959 l’omonimo film di Stanley Kramer. Fama francamente un po’ sproporzionata all’effettivo valore dell’opera, sia nella versione letteraria che in quella cinematografica (almeno agli occhi dei più attenti cultori di fantascienza), e che trova un senso solo in virtù della sua collocazione storica, cioè nel clima di tensione della guerra fredda. Assistiamo infatti alla lenta agonia della Terra, devastata da una guerra atomica senza quartiere. Gli ultimi superstiti, in Australia, hanno i giorni contati per via del *fall-out* che inesorabilmente li raggiungerà: rimane loro solo il problema, eminentemente filosofico, di come occupare il breve tempo che li separa dalla fine. Risoluti a non mostrare debolezza di fronte alla Morte (stavolta totale e definitiva) essi si impongono di continuare le loro quotidiane attività, in una grottesca recita della vita. Una spedizione partirà con un sottomarino alla ricerca di eventuali altri superstiti, ma l’esito sarà negativo: intanto il fardello di questa finta vita comincia a gravare troppo su alcuni dei condannati, tra cui lo scienziato John Osborne, che si ritiene colpevole — anche a nome dei defunti colleghi — di aver armato mani irresponsabili in nome di un erroneo concetto di *neutralità* della scienza. Così, incapaci di attendere la fine, molti cercheranno la morte in una insensata corsa automobilistica che ha per unico traguardo il suicidio. Solo Osborne corre per vincere, appagando un antico desiderio, e se ne andrà poi a morire in disparte, come tutti, con una sorta di estremo pudore.

Scritto con stile levigato e elegante, il romanzo ha per contro diversi

momenti di noia, facendo rimpiangere il vigore della prosa del miglior Dick, a cui è particolarmente cara questa tematica; ma d’altronde è significativo che, nonostante la fantascienza si sia occupata spesso, con eccellenti opere, del dopobomba, ci sia voluto un romanzo appartenente al *mainstream* letterario per esprimere, di fronte a una più vasta platea, l’angoscia di quei primi anni dell’“Era della paura.”

Robert Silverberg

Ali della notte

Nightwings, 1969

trad. di M. B. De Castiglione, V. Curtoni e G. Montanari; Milano, Nord, "Fantacollana," n. 3, 1973, 1977[2]

"Era inteso che quando per la Terra fosse giunto il momento della battaglia finale, tutte le corporazioni sarebbero state mobilitate, tranne le Vedette. Per noi che avevamo servito per tanto tempo la difesa, non ci sarebbe stato più posto nella strategia della battaglia; saremmo stati congedati comunicando il vero allarme." Ma quando la vecchia vedetta Tomis, esplorando con la sua mente lo spazio, scopre gli extraterrestri invasori, il momento tanto atteso e temuto non sancisce solo la fine della sua corporazione ma anche quella di tutte le altre, difensori compresi, perché le difese della Terra, in allarme da migliaia di anni, cadono in una sola notte.

Il romanzo, ambientato in un futuro remoto, descrive lo sfaldarsi di una società di tipo feudale, con tutte le sue corporazioni (caste), quando l'unico scopo su cui tutto il sistema poggiava, "l'invasione," viene a effettuarsi. Ma non è un affresco di storia futura quella che Silverberg ci vuole presentare, bensì il racconto di una iniziazione individuale (Tomis) e collettiva (l'umanità) verso una redenzione totale. Le corporazioni con le loro specializzazioni, vigilanza, difesa, memorizzazione (i Ricordatori e i Classificatori, con il compito di raccogliere e immagazzinare dati e informazioni di ogni genere) ecc., rappresentano la separazione e la frammentazione della nostra vita e del modo in cui noi ci poniamo di fronte a essa. Frammentazione necessaria, perché permette la "presa di coscienza del proprio Io," una separazione tra interno e esterno, tra Uomo e Natura, dolorosa ma necessaria. Ma la diga crolla, crollano le strutture che davano senso e motivavano il nostro agire.

E crollano perché non servono più, erano solo pretesti per raggiungere

altro.

Questo “altro,” ci dice Silverberg tracciando questa filogenesi futura, è la sintesi tra il mondo di natura, immanente, privo di lacerazioni, in cui niente dice “Io,” e la civiltà umana, autorepressa e nevrotica, in cui tutto dice “Io.” “L’umanità progredisce lentamente, simile a un fiume che segue il proprio corso; e come una goccia d’acqua non può più risalire verso la sorgente, così l’uomo non può opporsi alla corrente che lo trascina. Il fiume corre verso il mare. L’umanità si dirige verso qualcosa più grande di lei” (Teilhard de Chardin). E a questo impeto d’acqua che porta verso il mare non resisteranno nemmeno gli “invasori”; “quando l’intera umanità sarà arruolata nella nostra corporazione, noi non saremo più un popolo conquistato. Quando ognuno di noi sarà parte di tutti gli altri, le nostre sofferenze termineranno. Non abbiamo bisogno di combattere i nostri invasori perché li assorbiremo, una volta che saremo tutti redenti.” Insomma se qualcuno un giorno volesse scrivere una biografia su Robert Silverberg, il titolo più appropriato sarebbe: “Quasi un Budda.”

Monade 116

The World Inside, 1971
trad. di P. Rumignani; Milano, Sugarco, “Delta,” n. 14, 1974

Dopo un lungo tirocinio come autore di banali romanzi avventurosi, Silverberg dalla metà degli anni Sessanta scelse definitivamente la strada di un non facile impegno tematico e letterario, che doveva portarlo in breve a divenire il capofila dell’ultima generazione di scrittori. Ma *The World Inside* non è tuttavia una delle sue opere più popolari, e è stata ingiustamente trascurata dalla critica (almeno in Italia), forse messa a disagio da una certa ambiguità di fondo, che per contro è la chiave del romanzo. Polemizzando sottilmente con i fautori della crescita illimitata, Silverberg descrive con allucinante realismo la vita di una comunità del XXIV secolo, rinchiusa in una gigantesca torre di 1000 piani, la Monade Urbana (Monurb) 116. È un edificio preso a caso in una “costellazione” di Monadi che occupa l’area delle attuali metropoli sulla costa nord-orientale degli Stati Uniti; così come presi a caso sono i personaggi, le cui esistenze si intrecciano in un minuetto scandito dalle rispettive pulsioni sessuali. Infatti promiscuità sessuale e erotismo, purché in funzione della procreazione, rappresentano i *circenses* della popolazione (75 miliardi!) delle Monadi.

Stratificata verticalmente (le classi sociali più basse ai primi piani, le più alte agli ultimi) la comunità vive apparentemente felice, pur essendo conscia dei propri limiti. Ma le nevrosi sono in agguato: il sesso in fondo non è tutto, e qualcuno tenterà di evadere dall'universo-Monurb per affrontare il mondo esterno, ma il condizionamento subito lo costringerà, a dispetto della sua indole ribelle, a ritornare presto nel sicuro grembo della Monurb, dove sarà però eliminato come elemento asociale. Un altro ancora, in procinto di accedere, pur giovanissimo, alla "stanza dei bottoni," vede cadere col prematuro raggiungimento del successo ogni altro scopo nella vita: risolverà la sua crisi esistenziale con un lungo, mistico volo, gettandosi nel vuoto dall'alto della Monade. Tra i meriti di questo romanzo c'è, oltre alla attendibilità di una società descritta senza alcun compiacimento voyeuristico, anche la capacità narrativa di raccontare minuziosamente piccoli avvenimenti quotidiani in *tempo presente* senza annoiare, anzi ottenendo una sorprendente naturalezza, il che, con il sottile scavo psicologico dei personaggi, ci dà la misura della maturità dello stile di Silverberg. Infine, il confronto tra il mondo delle Monurb e l'antitetica cultura contadina, nella quale s'imbatte l'inquieto Michael nella sua breve fuga, assume toni polemici e ambigui, anticipando un tema che verrà ripreso da Ursula Le Guin in *The Dispossessed.*

L'uomo stocastico

The Stochastic Man, 1975
trad. di L. Cucchi; Milano, Mondadori, "Urania," n. 687, 1976

Vedere il futuro è stato il sogno di moltissimi uomini; e è anche il sogno di Lew Nichols, direttore di un ufficio di statistica, il cui compito è estrapolare previsioni sul futuro dai dati del presente. Mentre è al servizio di Paul Quinn, sindaco di New York e futuro presidente degli Stati Uniti, Nichols incontra Martin Carvajal che il futuro lo vede veramente: questo incontro finirà per distruggere la sua vita e per costruirne una nuova. Il punto centrale del libro è l'analisi delle reazioni di fronte a questo fatto: il futuro è determinato, e è ricordabile come il passato. Le possibilità sono tante: da Quinn che dice "che l'idea che ci siano delle persone che possono vedere nel futuro lo opprime come una mano stretta attorno alla gola," a Carvajal che dice: "faccio ciò che mi 'vedo' fare." Anche la reazione del protagonista è tutto tranne che equilibrata: quando si rende conto di riuscire a vedere il futuro dice: "Insegneremo all'umanità a assaporare il

dolce conforto del preordinato. E in un certo senso diventeremo degli dèi. Dèi? Sì.”

Altri temi s’intrecciano nel libro: dalla morte al diretto confronto casualità-causalità, argomento obbligatorio per chi affronta seriamente un discorso sulla natura del tempo.

Esiste un interessante aneddoto a proposito di questo libro. Esso è stato pubblicato in Italia da “Urania” dopo che l’autore aveva posto il veto alla vendita di altre sue opere alla rivista di Mondadori, a causa delle pessime traduzioni che questa usa presentare. Questo era l’unico romanzo di cui Silverberg non poteva impedire la vendita dei diritti. Quindi, tra l’altro, questo blocca per un po’ anche la traduzione e la pubblicazione in Italia dell’edizione riveduta, che sembra sia molto migliore.

Clifford D. Simak

Oltre l'invisibile

Time and Again, 1951
trad. di T. Arno; Milano, Mondadori, "Urania," n. 414, 1965; "Millemondiestate," 1974; "Classici FS," n. 9, 1977

Pubblicato a puntate su "Galaxy" nel '50 col titolo *Time Quarry* e l'anno seguente in volume come *Time and Again*, rappresenta una transizione tra il primo romanzo di Simak *(Cosmic Engineers*, 1939), una *space-opera* non riuscita, e la produzione successiva, più matura e personale. Ashe Sutton, il protagonista, torna sulla terra dopo vent'anni di assenza a bordo di un'astronave che non può volare e in possesso di un corpo che ha la caratteristica di rigenerarsi. Qui misteriosi gruppi di nemici e amici cercano di eliminarlo, comprarlo o proteggerlo, e tutto per un libro che non ha ancora scritto, dove difenderà i diritti degli umanoidi sfruttati. E ancora, il romanzo prosegue fra colpi di scena, viaggi temporali e inseguimenti. La trama però, pur densa, resta agile, e nonostante la velocità con cui si svolge non è mai nevrotica. L'A. non si è limitato a costruire un bel romanzo d'azione, ma ha usato questo modulo narrativo (che ricorda appunto *Cosmic Engineers)* per esprimere quell'esigenza di unione con la natura e quel senso di fratellanza cosmica che deriva dalla sua convinzione in un unico scopo trascendente della vita, di cui tutti fanno parte, e che ritroveremo in opere successive.

In particolare, l'uguaglianza fra uomini e umanoidi su cui verte il romanzo, deriva da questo senso di fratellanza, e qui trova anche il suo limite. Infatti, pur trattando l'argomento con notevole delicatezza e spontaneità, soprattutto se confrontato con altre opere come il superficiale e forzato *Torre di cristallo* di Silverberg, l'immagine non può assurgere a livello di trasparente allegoria, di allusione a minoranze oppresse, in quanto sotto la superficie si avverte un qualunquismo tipico di troppa parte della produzione di SF, e finisce per essere un messaggio morale e religioso (in senso non confessionale) a livello personale, senza denunciare

niente di preciso o proporre niente di nuovo.

City

City, 1952
trad. di U. Malaguti; Bologna, Libra, “Classici,” n. 3, 1970 trad. di T. Arno (col titolo *Anni senza fine);* Milano, Mondadori, “Urania,” n. 18, 1953; “Urania,” n. 333/bis, 1964; “Oscar,” n. 688, 1976

Le opere di Simak evocano di solito idilliache immagini agresti (proiezioni del nativo Wisconsin), che offrono uno spaccato di quel semplice mondo contadino, ancorato a valori tradizionali quali l’amore per la terra e per gli animali, in cui affonda profondamente le sue radici la cultura dell’autore. Questo finisce per costituire il suo maggior limite, in quanto la ripetitività dei temi dà all’insieme delle sue opere un valore non elevato, e comunque inferiore a quello che potrebbe avere ogni suo singolo romanzo. Non è importante perciò leggere *molto* di Simak, quanto leggerne *solo* le cose migliori: consiglio che ovviamente può essere esteso per tutti gli scrittori, ma che trova la sua più categorica applicazione nel caso di quest’autore.

Chi, per esempio, dopo aver letto *City*, si aspettasse di ritrovare in altre opere le profonde emozioni che questo romanzo suscita, ne resterebbe irrimediabilmente deluso. Considerato a ragione il suo capolavoro, *City* rappresenta, rispetto alle tematiche di Simak, un’eccezione alla regola: alle ottimistiche visioni di pace e amore universali subentra qui una profonda sfiducia nella capacità umana di superare la maledizione di Caino. Composto da otto racconti, pubblicati singolarmente tra il ‘44 e il ‘51 e ristrutturati poi per essere riuniti in un’opera organica, City potrebbe considerarsi un testamento spirituale: non già di Simak ma dell’Umanità con la U maiuscola, quella dei grandi sogni e dei buoni propositi. Amareggiato e scosso dagli orrori di una guerra che calpestava ogni principio morale, Simak dovette sentirsi tradito dai suoi simili proprio in quegli ideali che più gli sembravano sacri e irrinunciabili, fatto sta che concepì quest’opera amara e poetica al tempo stesso, aggrovigliata in nodi etici impossibili a sciogliersi. Anch’egli dovette pensarla come Balzac, e cioè che conoscendo a fondo gli uomini si finisce per amare di più le bestie; se quindi l’umana follia non potrà mai essere guarita, tanto meglio per gli altri abitanti di questo pianeta se gli uomini se ne andranno via per sempre. Cosa che si verifica quando da una missione su Giove torna un astronauta recando la buona novella: il gigante del sistema solare è il

Paradiso tanto agognato dall'umanità; lassù si vive alla maniera dei mangiatori di loto, senza conoscere né il male né il bene, in uno stato di grazia pressoché eterno. Perché ciò accada bisogna rinunciare alle proprie sembianze umane e trasformarsi in mostruosi Rimbalzanti gioviani: ma che importa? Ogni aspirazione del *singolo* sarà soddisfatta: non è un affare?

A Tyler Webster, presidente mondiale, non sembra affatto un affare: rinunciando al proprio destino, qualunque esso sia, l'umanità volta le spalle a 6 000 anni di civiltà e di storia fatta di sudore, lacrime e sangue, che ora verrebbero a perdere ogni senso. O no? Roso da un problema esistenziale al di sopra della sua comprensione, Webster medita di uccidere l'astronauta per impedirgli di parlare alla TV: ma l'assassinio è stato bandito da oltre cent'anni dalla civiltà terrestre, cosa succederebbe se proprio lui — il Presidente — riesumasse la barbara usanza? L'entità della posta in gioco lo giustificherebbe? Convinto del contrario, non gli resta che lasciar partire i suoi simili verso la soddisfazione delle aspirazioni *individuali*, in barba agli accorati appelli a un senso di *comune* responsabilità. Passano gli anni (a migliaia) e i 5 000 uomini rimasti sulla Terra assistono al fiorire di una civiltà canina basata sul più assoluto rispetto per la vita (sopportano anche le pulci!) e, convinti di poter recare solo danno ai mansueti animali, decidono di togliersi di mezzo ibernandosi per l'eternità. Saranno i robot, programmati dagli uomini, a raccoglierne l'eredità: alcuni faranno da *chaperon* ai cani, altri costruiranno astronavi per raggiungere le stelle e realizzare finalmente il sogno degli antichi padroni. Ma un nuovo pericolo minaccia la tribolata pace della Terra: le formiche. Enigmatiche e prepotenti, la loro inarrestabile espansione potrebbe essere ancora fermata con uno dei buoni vecchi metodi umani: il veleno. Ma il robot Jenkins non ha cuore di proporre una simile soluzione (una "soluzione finale"…) ai suoi amici cani, e li conduce in mondi paralleli disabitati, lasciando la Terra alle formiche. Se proprio la vogliono, se la tengano pure.

È così che i Cani perderanno ogni memoria dell'uomo, che sopravvive solo in oscure leggende alle quali non si può naturalmente tener fede: come può essere mai esistita una creatura talmente povera di principi morali? Non sarebbe sopravvissuta a se stessa, concludono i filosofi a quattro zampe. Questa storia di uomini, cani, robot e mutanti (che hanno una parte non secondaria nella vicenda), offre indimenticabili pagine di struggente lirismo, nonostante il goffo stile letterario; e i suoi straordinari

personaggi, fragili apostoli della non violenza, non mancheranno di indurre alla riflessione coloro che sono ancora affetti da questa rara malattia.

John T. Sladek

Il sistema riproduttivo

The Reprodttctive System (o *Mechasm)*, 1968
trad. di R. Rambelli; Bologna, Libra, “Slan,” n. 29, 1977

In un centro di ricerca americano, uno scienziato pazzo e due assistenti maniaci lavorano su un progetto inutile: la creazione di macchine autoriproducentesi. Il progetto, ovviamente, sfugge, non tanto involontariamente, al loro controllo e le macchine iniziano a invadere il mondo. Da questo inizio, il romanzo si snoda in una gustosissima parodia, ove compaiono tutti i personaggi più folli: dal giovane, bravo scienziato al gangster in sedia a rotelle o quasi, dal giornalista intraprendente e un po’ tonto alle spie sospettose di tutto e di tutti (ma questi personaggi, in fondo, non li incontriamo ogni giorno per la strada?). Niente sfugge agli strali avvelenati di Sladek: ogni finto mito e ogni impostura è colpita. Anche lo stile è buono, soprattutto in alcuni capitoli (*Il viaggio meraviglioso,* per esempio) che sono tra il meglio prodotto dalla *new wave.* Per questo sono più sensibili alcuni cedimenti di tono della parte centrale. A essere presa in giro è, fondamentalmente, la struttura stessa di “romanzo a lieto fine” e con essa quella struttura di pensiero, più ancora che di società, che lo richiede. Senza alcun dubbio, Sladek riesce nel suo intento: si ride, sì, ma col dente avvelenato.

Cordwainer Smith

L’astronave d’oro (antologia)
You Will Never Be the Sanie, 1963
trad. di N. Gavioli; Roma, Fanucci, “Futuro Pocket,” n. 4, 1972

Giù nei vecchi mondi
Stardreamer, 1971
trad. di G. P. Cossato e S. Sandrelli; Roma, Fanucci, “Futuro,” n. 12, 1975

Circa metà dell’esigua produzione di Cordwainer Smith è raccolta in questi due volumi. Non vi troveremo, è vero, molti dei racconti di Smith più celebrati dagli esperti, pubblicati in Italia dapprima su “Galaxy” e poi su “Nova”; ma non è un gran male: pregi e difetti sono in realtà ugualmente distribuiti nell’opera di questo autore.

Cordwainer Smith racconta storie e leggende di un lontanissimo futuro da un futuro ancora più lontano e posteriore, e ce lo ricorda costantemente non solo con il suo stile altisonante ma un po’ appassito di narratore di miti, ma anche con un uso sapiente di tante piccole distorsioni logiche, incongruenze sintattiche e lessicali che alludono (nell’assenza di termini di paragone comuni col presente del lettore) a una struttura di pensiero e di rapporto col reale realmente aliena dalla nostra. Ma l’artificio, che ha il suo fascino, non riesce naturalmente a nasconderci che la favola parla di noi. Ecco, infatti, a grandi linee, le coordinate di questo allucinato universo futuro: dopo un’era di guerre apocalittiche che hanno quasi distrutto la Terra (e di cui si è persa quasi ogni notizia certa all’epoca di questi racconti), la civiltà è stata ricostruita sotto la guida di una sorta di aristocrazia, i Lord della Strumentalità; la vita umana è stata allungata a centinaia di anni, si è scoperto il volo spaziale (dapprima con navi spinte dalla luce tramite gigantesche vele membranose lunghe decine di chilometri, poi con la navigazione nell’iperspazio), si utilizza correntemente la telepatia, si riesce a ibernare i corpi per lungo tempo e a

“registrare” la personalità umana sui cervelli di animali in cubi.

Ma se dovessimo indicare un filo conduttore più significativo in questi racconti, lo identificheremmo forse in quello del corpo (le angosce collegate al rifiuto del corpo sono un tema sotterraneo e raramente identificato in molta fantascienza degli anni Sessanta). C’è infatti tutta una galleria di personaggi il cui rapporto con il proprio corpo è fortemente disturbato, dai Controllori costretti a vivere la maggior parte della propria vita senza terminazioni nervose *(I controllori vivono invano),* ai Capitani spaziali che invecchiano ben più dei loro passeggeri, o ai microartificieri che esauriscono tutta la propria energia in brevissimi intervalli di tempo *(La donna che pilotò l’“Anima”, Il gioco del topo e del drago, Il cervello bruciato),* agli uomini costretti a diventare donne artificiali per assicurare la sopravvivenza di un gruppo di coloni (*Il crimine e la gloria del Comandante Suszal),* agli incredibili cinesi lanciati a milioni su Venere che esistono solo in funzione della massa bruta dei loro corpi *(Quando la gente cadde giù).*

È evidente, specialmente negli ultimi due racconti, il peso delle idiosincrasie sessuali e politiche di Smith. Come è evidente, in altri pezzi, il suo amore per gli animali e in modo particolare per i gatti, protagonisti di un’altra straordinaria avventura sviluppata in diversi racconti (quasi tutti non compresi in queste raccolte, però, tranne *Alpha Ralpha Boulevard):* quella della creazione di “homuncoli” dall’aspetto umano ma derivati per manipolazioni genetiche dalle razze animali. E è chiaro che qui si pone il problema della forza-lavoro. Su tutto questo insieme di persone e di vicende aleggiano, con la loro logica ferrea ma inafferrabile, i Lord della Strumentalità, che provvedono a tutte le necessità dell’Uomo su tutti i pianeti, fino a rendergli, con la Riscoperta dell’Uomo, il dolore e l’infelicità che gli erano stati sottratti *(Alpha Ralpha Boulevard, Giù nella Vecchia Terra).* Beh, se ci sarà chi veglia su di noi…

Norman Spinrad

Jack Barron e l'eternità

Bug Jack Barron, 1969
trad. di R. Rambelli; Roma, Fanucci, "Futuro," n. 4, 1973

Chi dice che lo sperimentalismo (in fantascienza come altrove) non va d'accordo con l'intreccio, la *suspense*, e gli altri classici ingredienti del romanzo popolare, non ha mai letto *Jack Barron* (e certe cose di Farmer). Questa è l'opera che ha segnato l'esplosione di Spinrad — americano vicino alla *new wave* che, come Disch, ha soggiornato a lungo in Inghilterra, — dopo alcune prove giovanili interessanti, ma decisamente più tradizionali (da ricordare almeno *Il pianeta Sangre)*. Il romanzo è ben costruito, molto avvincente, stilisticamente avvertito; ma occorre tuttavia sfatare alcuni miti che intorno a esso sono cresciuti. Per esempio sul suo carattere "sperimentale", che si riduce poi, dal punto di vista stilistico, all'introduzione abbondante di spezzoni di "monologo interiore" di complessità ben inferiore non diciamo a quelli dell'*Ulisse* di Joyce, ma anche a quelli del Ballard più difficile. E in secondo luogo sull'acutezza dell'estrapolazione sociologica o, ancora più improbabilmente, sul carattere "rivoluzionario" del suo messaggio.

Jack Barron è un classico romanzo di estrapolazione: si svolge in un futuro molto vicino, in un'America in cui la droga leggera è stata liberalizzata, i neri hanno un loro partito che sta a metà strada fra l'ipotesi eversiva e l'integrazione nelle istituzioni (controlla per esempio uno stato del Sud), e la televisione ha proseguito la sua marcia trionfale realizzando un contatto diretto con tutte le case. Jack Barron, militante studentesco a Berkeley della lotta per i diritti civili, ha "mollato" e è diventato il conduttore di una popolarissima trasmissione televisiva, cui l'uomo della strada telefona ("vidifona") e in diretta racconta i problemi che lo assillano (ma noi stiamo "dietro le quinte" con Jack Barron, e sappiamo come tutto questo venga manipolato). Tornerà, suo malgrado, alla lotta — ma a una

lotta diversa, condotta col e dal mezzo televisivo — per abbattere Howards, l'industriale senza scrupoli che ha scoperto il segreto dell'immortalità (un'immortalità ottenuta in modo barbaro) e vuole ovviamente farne oggetto di profitto. Jack Barron vince, ovviamente, e ottiene per soprammercato l'immortalità.

A parte cadute e banalità (che non mancano, principalmente nella storia d'amore fra Jack e Sara, la sua compagna dei tempi di Berkeley) la debolezza principale del libro sta — guarda caso — nel discorso sul potere. Il potere è come la droga, la "scimmia sulla schiena": tutti vi sono invischiati, industriali, politicanti borghesi, ex militanti di Berkeley. Il che potrebbe anche essere plausibile, se ci venissero mostrati — in un romanzo che aspira alla costruzione di personaggi credibili — meccanismi meno schematici e più articolati di quelli che vengono messi in scena. Siamo ben lontani, in questo senso, dalla complessità di una Le Guin o di un Delany. Più interessante, invece (anche perché più fuso, specie nelle ultime, martellanti, quaranta pagine, col ritmo narrativo), il discorso della televisione e dei media non solo come sedi di potere, ma soprattutto come creatori di realtà: la politica come spettacolo e lo spettacolo come l'unico possibile reale sono alcuni degli spunti più interessanti del libro. Un tema, però, a cui Disch negli stessi anni aveva lavorato con ben altro vigore e rigore.

Il signore della svastica

The Iron Dream, 1972
trad. di L. Costa; Milano, Longanesi, "La Ginestra," 1976

Sulla copertina di questo libro, apparso nel '72 col titolo *The Iron Dream*, si legge: "Norman Spinrad presenta (…) un romanzo di Adolf Hitler," che, nel mondo parallelo in cui tutto questo avviene, non è altro che uno scrittore di SF di origine austriaca, residente a New York.

Il romanzo, scritto da Hitler poco prima della sua morte in un delirio allucinato, narra dell'ascesa al potere di un giovane di pura razza (umana) e della vittoria del suo paese Heldon (la Germania) sulle masse di mutanti dell'Impero di Zind, dominate e guidate dai Dominatori, esseri telepatici. Ma se le situazioni descritte seriosamente, ma al limite del grottesco, mettono in ridicolo sia lo stesso Hitler che il nazismo, anche la Russia esce malconcia da queste pagine, poiché è impossibile non vedere (e lo stesso Spinrad lo dice nel saggio finale) nei Dominatori la classe dirigente

sovietica, e nei mutanti le masse popolari oppresse dell'Est europeo. Come se il romanzo non fosse già sufficientemente esplicito e caustico, nel saggio finale l'A. definisce lo scritto come "prodotto ossessivo di una personalità sconvolta" e frutto di "fantasie patologiche sconvolte," e lo analizza mettendo in rilievo l'ostentazione militare grandguignolesca e il ricorso a continui simboli fallici, come il bastone del comando del protagonista e persino il braccio teso nel saluto nazista. Anche quelle che possono sembrare pecche del romanzo, come un eccessivo soffermarsi su scene di battaglia, vengono giustificate in questo saggio analizzando la personalità deviata e perversa del fuhrer-scrittore.

Questo saggio finale, un piccolo capolavoro, parlando con naturalezza di deviazioni, turbe psichiche e feticismo non è che la logica conclusione "in bellezza" di un romanzo già di per sé estremamente caustico e distruttivo, quanto piacevole.

Theodore Sturgeon

Cristalli sognanti

The Dreaming Jewels, 1950

trad. di T. Arno; Milano, Mondadori, "Urania," n. 11, 1953; "Urania," n. 321/bis, 1963

trad. di U. Malaguti; Bologna, Libra, "Classici," n. 10, 1973, 1976

"Il primo imperativo della sopravvivenza si esprime in funzione della specie, il secondo si esprime in funzione del gruppo; il terzo, e più basso, si esprime in funzione dell'individuo." Questa frase, già di per sé molto significativa, introduce *Cristalli sognanti*, il primo romanzo di Sturgeon. Sebbene la trama ruoti intorno a questi cristalli sognanti, l'invenzione di entità così totalmente e credibilmente aliene è un pretesto per parlarci dell'amore, degli emarginati, dei diversi, temi ricorrenti in tutte le opere dell'autore.

Non a caso la narrazione, che si impernia su un bambino, un mutante, si svolge in un circo, un ambiente in cui troviamo diseredati, "diversi," vagabondi; un ghetto, forse, formato però di persone che sanno vivere tutti quei sentimenti che il "normale" consorzio umano spesso dimostra di aver dimenticato. Anche la figura di Monetre, il capo-carovana, che pure è un personaggio negativo, il "cattivo," è profondamente umano nel suo odio, nella sua crudeltà, coi suoi propositi di vendetta e risulta avere una statura morale diversa da quei personaggi "normali" che appaiono forse come i veri antagonisti. Insomma, da una parte abbiamo sentimenti umani veramente vissuti, dall'altra la "rispettabilità," la posizione sociale, il calcolo, la superficialità, la grettezza e soprattutto l'aridità. Sono moltissime le annotazioni, i pensieri, i particolari che mettono in luce la profondità della meditazione di Sturgeon sull'uomo e la sua capacità di osservare, di captare. Il timore del bambino quando viene accolto dai nani del circo; la descrizione di Monetre e la sua storia, la storia di un "cattivo" tale in quanto emarginato dalla società, contro la quale si rivolta in modo totale, a volte infantile; la pochezza dei potenti, o presunti tali. Tutto

espresso con una prosa sicura, in un'atmosfera dolce e irreale, che solo la sensibilità di Sturgeon poteva creare.

Nascita del superuomo

More Than Human, 1953
trad. di B. Del Bianco; Milano, Mondadori, "Urania," n. 62, 1954
trad. di R. Valla; Milano, Nord, "Cosmo Oro," n. 14, 1974

La psicologia della forma o della totalità è la tesi secondo la quale l'insieme è qualcosa di più che la somma delle singole parti costitutive. I cinque protagonisti di questo romanzo: l'idiota del villaggio, due bambine gemelle che possono sparire e apparire a volontà, una ragazzina dotata di telecinesi (il potere di muovere oggetti con la forza del pensiero), un neonato mongoloide con la mente di un genio, rappresentano nel loro insieme una nuova sorta di specie umana (più che umana, come suggerisce il titolo originale). Un nuovo balzo in avanti sulla strada dell'evoluzione umana e questa volta non più nella direzione fisica ma bensì in quella psichica. Ma l'"Homo Gestalt" è appena nato e è solo. Problemi esistenziali, sociali, civili, non sono ancora presenti in lui. L'idiota Olo applica uno strumento antigravitazionale ad un vecchio camion agricolo per far si che non sprofondi nel terreno soffice. Non ha la minima idea delle conseguenze economiche e politiche che una invenzione del genere potrebbe avere (se resa nota) per l'intera vita del pianeta. E anche se lo sapesse non gliene importerebbe nulla. La nuova specie è ancora ad uno stadio infantile nel quale l'unica preoccupazione è quella di sopravvivere.

Quando Olo muore in un incidente, il suo posto è preso da Gerry, un ragazzo fuggito da un riformatorio, che fa compiere al "gruppo" un nuovo progresso, la coscienza di cosa esso rappresenti e del potere che possiede. "Io sono il ganglio centrale di un organismo complesso, composto da Baby che è un calcolatore; da Bonnie e Beanie, teleportatrici; da Janie, che è telecinetica, e infine da me che sono telepate e rappresento il controllo centrale." Ma la coscienza di sé non è ancora la maturità. Novello Adamo, il nuovo essere deve passare attraverso il peccato (la crudeltà, la vendetta, la superbia) per raggiungere l'ultima prova che gli permetterà di completare la sua metamorfosi da crisalide a farfalla: "imparare a vergognarsi." Ed è con questo atto che l'"Homo Gestalt" trova finalmente l'ultima parte di sé, necessaria per raggiungere lo stadio Adulto: "Quella che non può dimenticare le regole; quella che ha l'intuizione che si chiama

etica e che è in grado di tramutarla nelle abitudini che chiamiamo morale."

Nel finale, però si chiarisce la sensazione di insofferenza che ci portiamo dietro nella lettura, comunque avvincente, di questa storia di emarginati, di "diversi." "Il fatto è che Sturgeon non ha una chiara percezione dei meccanismi reali, più profondi, di esclusione e di emarginazione. Non ha, insomma, un discorso sul potere: e per questo la rappresentazione della vita dei 'diversi' nei confronti del resto della società risulta sempre, in fondo, così astratta: per questo c'è sempre uno stacco così profondo fra la descrizione dei sentimenti, della vita quotidiana, dei rapporti umani immediati, di questi esseri, e le divagazioni filosofico-moraleggianti a cui Sturgeon quasi mai sa rinunciare." *(Alla ricerca dell'uomo ottimale*, in "Un'ambigua utopia," Milano, n. 1, 1979). Che abbia ragione Stanislaw Lem nel dire che Sturgeon non è altro che un "produttore di proliferante mistificazione"?

Venere più X

Venus Plus X, 1961
trad. di A. Rossi; Piacenza, La Tribuna, "La bussola," 1965; "SFBC," n. 14, 1972

In questo romanzo Sturgeon affronta il tema, ostico ma sempre affascinante, dell'utopia. La trama segue i soliti schemi: un terrestre dei giorni nostri arriva a Ledom (l'Utopia) e per ritornare nel suo mondo deve dare un giudizio sulla società in cui si è trovato a vivere. Le basi della cultura di Ledom sono: a) l'assoluta eguaglianza fra i sessi, ottenuta nel modo più radicale: tutti i ledom sono ermafroditi. Questo, come viene spiegato più volte, non è per niente innaturale: le somiglianze fra i sessi sono molto maggiori delle differenze e il diverso ruolo sociale è solo il risultato delle influenze culturali; b) la completa liberazione della sessualità, per evitare l'insorgere di malattie mentali; c) l'adorazione di un Dio al quale non si debba obbedire (in questo caso, i bambini), per evitare l'intromissione di "sacerdoti" fra l'uomo e il Dio, che porterebbe a un potere arbitrario dei sacerdoti; la religione dev'essere inoltre "cantica," cioè deve portare a momenti di trance, estasi, esaltazione mistica; d) l'attaccamento alla terra e al lavoro manuale: tutti devono essere in grado di procurarsi autonomamente da vivere, senza dover dipendere da "misteriosi meccanismi," come avviene oggi; e) il "senso del passaggio": i Ledom sono coscienti di non essere eterni, di essere un singolo istante nel corso del tempo; quindi il loro pensiero, la loro cultura è rivolta verso il

futuro e non verso il passato.

L'impressione di avere a che fare con una vera utopia è rafforzata dal confronto continuo operato dall'autore fra i Ledom e noi, attraverso frequenti intermezzi che descrivono la vita di due normalissime famiglie americane. E, tanto per concludere, scopriamo che i Ledom sono nostri contemporanei, che vivono nascosti fra delle non meglio precisate montagne, mentre gli uomini ricominciano con le guerre atomiche. "Fallout," disse Philos, "stanno ricominciando, gli idioti."

La stirpe di Giapeto (antologia)

Aliens 4, 1959 e 1962

trad. di R. Rambelli; Roma, Fanucci, "Futuro," n. 36, 1978

Sturgeon è sicuramente lo scrittore di SF più facilmente riconoscibile. Qualunque sia il tema e l'ambientazione delle sue opere (la dimensione del racconto gli è di gran lunga più congeniale), ogni sua riga è permeata, intrisa di amore per l'umanità. E in modo tanto autentico, convincente e appassionato da contagiare anche lo scettico più accanito.

Nel primo racconto di questa raccolta *Se speri, se ami (When You Care, When You Love*, 1962) Sturgeon ci dimostra in modo estremamente efficace come un profondo amore unito a una ferrea volontà (e a molte possibilità economiche, anche se questo aspetto, sembra suggerire l'autore, non è quello determinante) possa trascendere e annullare anche la morte. Così Sylva, quando il suo uomo viene colpito da una forma di cancro dal decorso rapidissimo, non si dà per vinta e alla fine riuscirà a trovare il modo di riaverlo, attraverso la clonazione. In *La stirpe di Giapeto (The Comedian's Children*, 1958) ci viene mostrato invece l'odio immotivato verso i bambini. Lo spunto è interessante, ma non viene utilizzato a fondo e il racconto risulta il più debole della raccolta. Nel bellissimo. *Il (Viggio), il (Vaggio) e Boff [The (Widget), the (Wadget) and Boff*, 1955] abbiamo una ulteriore dimostrazione della profonda fiducia di Sturgeon nell'uomo: in una qualunque pensione americana si trova un campione di umanità estremamente normale, chi più chi meno egoista, nevrotico, pieno di paure e pregiudizi. Ma sono sufficienti un piccolo intervento esterno (rappresentato da due simpaticissimi alieni) e una condizione di pericolo particolare, perché ognuno ritrovi dentro di sé la capacità di reagire e la volontà di cambiare. Infine, in *La danza del cactus (The Cactus Dance*, 1954), Sturgeon ancora una volta esprime il suo amore per i bambini,

specie per quelli più sfortunati, e ci racconta la storia delicata e poetica di una bambina messicana, forse non troppo intelligente, che entra in simbiosi con un cactus fino a diventare un unico elemento.

William Tenn

Gli uomini nei muri

Of Men and Monsters, 1968

trad. di B. Della Frattina; Milano, Mondadori, “Urania,” n. 521, 1969; “Urania,” n. 730, 1977

I protagonisti di questo romanzo del ‘68, la cui prima parte risale al ‘63, non sono i personaggi presentati, ma gli uomini in generale. Infatti, prospettando un terrificante avvenire in cui il genere umano verrà ridotto alla stregua di insetti dannosi, si vuole colpire tutta una serie di modi di pensare. L’uomo “dominatore e padrone” della terra viene ridimensionato, e a sua volta dominato con disprezzo e indifferenza da una razza di alieni giganteschi. Non può non suscitare compassione la rappresentazione della misera vita che condurranno i nostri pronipoti; descrizione importante per l’opera di demitizzazione dell’A., come anche la fuga finale di un piccolo gruppo di uomini che, messi a dura prova dagli “insetticidi” spruzzati nei cunicoli dei muri dove vivono, salgono clandestinamente su un’astronave aliena per sopravvivere. E è senz’altro efficace la scena che vede uno di questi uomini catturato dagli extraterrestri e sottoposto a analisi e test, con la più totale indifferenza per la sua sofferenza.

Sebbene non raggiunga risultati eccezionali da un punto di vista stilistico, il romanzo è pervaso da una crudezza impietosa e fredda, che senz’altro colpisce emotivamente il lettore, predisponendolo al recepimento del messaggio. Opera di demitizzazione, d’altra parte, che sembra cara all’A. e si evidenzia maggiormente in altre opere brevi, come il divertente *La scoperta di Morniel Mathaway*, 1955, e il racconto lungo 77 *problema della servitù (Servant Problem*, 1965) ancor più immediato e graffiante, dove si distrugge l’immagine ufficiale del potere con una satira veramente gustosa.

Nel migliore dei mondi (antologia)

Of All Possible Worlds, 1955
trad. di M. G. Bianchi; Milano, Longanesi, “Fantapocket,” n. 27, 1978

Di questo autore colto e raffinato, che è stato una delle colonne della SF sociologica ai tempi di “Galaxy” oltre che uno dei pochi veri umoristi insieme a Sheckley, Aldiss e pochi altri nel campo della fantascienza, sono apparsi pochi racconti sparsi qua e là in varie riviste e antologie nell’arco di venticinque anni. Questo non ha permesso nessuna conoscenza approfondita e complessiva della sua opera da parte dei lettori. Questo volume di racconti avrebbe dovuto essere il primo di una serie di 6 volumi comprendenti la sua opera omnia, ma la collana che lo ha ospitato ha precocemente chiuso i battenti. Sarà per un’altra volta. Accontentiamoci (oltre a consigliare gli interessati di andarsi a cercare le sue cose migliori tra cui segnaliamo 77 *doppio criminale, La scoperta di Morniel Mathaway* e *Pagamento anticipato)* di questa antologia, che raccoglie in gran parte materiale degli esordi di Tenn, non ancora in possesso di tutti i suoi mezzi, ma comunque già godibilissimo e pieno di intuizioni fulminanti.

I suoi racconti migliori, e anche i più spassosi, sono quelli imperniati su tutti i tipi possibili di paradossi derivati da scorribande nel tempo a sfondo più o meno scientifico. Anche qui ce ne sono due esempi eccellenti: uno in *Io, io stesso e me*, intricatissima storia di spostamenti nel tempo, esperimenti, scienziati un po’ pazzi e universi paralleli, oltre a un’infinita serie di duplicazioni corporee non proprio uguali e di altri pasticci di ogni genere, il tutto conseguente all’aver spostato un sasso nel passato per vedere cosa ne sarebbe derivato sul destino dell’umanità, e per aver cercato in seguito di rimettere le cose a posto. L’altro è il famoso *Sirglifipo*, agrodolce avventura di un salto temporale nella nostra realtà compiuto da un “sirglatore di fipi,” oltre che collezionista di “dolici” e di “spindfar” nonché autore del saggio *Origini Glliane* sui disegni “sirgli” del tardo “Pegis.” Il tutto colorato un po’ di giallo e di intrighi, e con una buona dose di malignità nei confronti della razza umana.

James Tiptree Jr.

Racconti di un vecchio primate

Star Songs of an Old Primate, 1978

trad. di G. Cossato e S. Sandrelli; Milano, Armenia, “Robot,” n. 38, 1979

Autore poco conosciuto in Italia, James Tiptree Jr. appartiene a quel nuovo gruppo di giovani scrittori americani che hanno fatto della fantascienza qualcosa di diverso, più stimolante e innovativo, rispetto a ogni altro genere di letteratura di massa: non più solo una lettura di evasione, per quanto ben fatta, ma la ricerca, utilizzando linguaggio e schema narrativo, di un nuovo nesso tra finzione e realtà. Per dieci anni, Alice Sheldon (questo è il vero nome di James Tiptree Jr.) ha vissuto e lavorato su e nell’equivoco causato dal suo pseudonimo maschile, mentre, contemporaneamente, si impegnava nel movimento femminista americano. Questo impegno e una sensibilità eccezionale traspaiono dai suoi scritti, non in modo rivendicativo o provocatorio, ma piuttosto in modo testuale: la condizione della donna è dolorosa, anche e forse più quando ne ha coscienza. Alice scrive del dolore, di ogni tipo di dolore, e soprattutto dell’impotenza a superarlo definitivamente. Ella ci offre un’ipotesi per spiegare questo destino di dolore nel romanzo breve *Un momentaneo gusto di esistere*, ambientato a bordo di una astronave spedita nello spazio alla ricerca di altri pianeti abitabili per i terrestri ormai troppo numerosi, e vicini all’autodistruzione. Non c’è lieto fine. Gli uomini hanno continuato a lottare, a conquistare calpestandosi a vicenda, a cercare altre soglie dell’impossibile per un unico fine, a essi ignoto: la fecondazione di altri esseri, creature-uovo, abitanti altri pianeti. Una volta raggiunto lo scopo essi, come spermatozoi, si svuoteranno e moriranno. E gli altri, quelli venuti prima? “Nati troppo presto o troppo tardi, tanto peggio per loro. Lo sperma marcisce inutilizzato. (…) La fine di tutto, semplicemente marcisce. *Senza neppure sapere perché.* Nell’assurda convinzione di essere stata gente, individui autonomi, raziocinanti, pensando di avere

avuto una possibilità…”.

Il dolore, dunque, anche quello che non viene preso in considerazione comunemente; quello inflitto agli animali, per esempio. “Ma la gente non pensa che il dolore degli animali abbia importanza. E neppure pensava che avesse importanza il dolore del mio popolo, nei campi di sterminio. Ma è l’identica cosa, agonie interminabili, inaudite, di creature impotenti.” Il Dott. Lipsitz, *Lo psicologo che non voleva fare brutte cose ai topolini*, si conformerà a questo schema se vorrà essere accettato dagli altri, ma a prezzo della perdita di una parte di sé e — nella disperata sicurezza che nulla ormai potrà essere come prima —, vedrà allontanarsi nel “non reale” una stupenda immagine di Re-Bestia che contiene e rappresenta tutte le anime delle creature che hanno sofferto: “Il dolore culmina, appunto, con questo abbandono; essi ci abbandonano, mi abbandonano in questo mondo cartesiano che funziona come un orologio nel quale niente, per sempre, significherà qualcosa.”

Anche *Le donne invisibili* dell’omonimo racconto (pubblicato su “Robot,” n. 23) se ne andranno, partiranno dalla terra in compagnia di extraterrestri, poiché, comunque, sono da sempre abituate a vivere con degli alieni gli uomini. Andarsene, se è possibile, oppure morire. O anche uccidere, come saranno costrette a fare, per difendere la loro faticosamente riconquistata tranquillità, le donne di *Huston, Huston, ci sentite?* (in “Robot,” n. 26) nei confronti degli ultimi uomini del nostro secolo proiettati nel loro futuro da una tempesta spazio/temporale. Poco importa, in fondo, se lo faranno con rammarico e tenerezza, quegli stessi con cui si sopprime un gattino malato che non può essere salvato. Per finire, non si può non citare *La ragazza collegata* (in *I premi Hugo*, v.) che rappresenta quanto di meglio la nuova fantascienza sia riuscita a produrre. Con il pretesto di raccontare la strana storia di P. Burke, ragazza giovane, brutta e sola in una società basata sulla felicità artificiale promessa/imposta dai mass media e sul binomio bello/fortunato, con un linguaggio da bassifondi che ne sminuisce la drammaticità, Alice-James riesce a darci un affresco della società di oggi senza forzare la mano, un quadro che resta emblematico della condizione di espropriazione fisica e mentale che noi viviamo.

J.R.R. Tolkien

Il signore degli anelli

The Lord of the Rings, 1954-55
trad. di V. Alliata di Villafranca; Milano, Rusconi, 1977 (in 3 volumi), 1978 (in volume unico)

Parlare di questa ormai famosa trilogia senza riportare cose già dette, o senza perdersi nel labirinto dei significati simbolici e degli intrecciati riferimenti a miti e tradizioni provenienti da varie culture della storia del mondo occidentale, è cosa ardua, e scontato, forse, è il ricordarlo. Tuttavia il riferimento all'opera di Tolkien, o almeno al suo lavoro più impegnativo, è d'obbligo an-' che in un libro sulla fantascienza, per la consistente influenza che essa ha esercitato su molti scrittori di questo genere, e per il successo di pubblico avuto in ogni parte del mondo, che negli ultimi anni ha toccato anche l'Italia. A cosa è dovuto questo successo? Quali corde segrete tocca Tolkien dentro di noi, così essenziali — pare — da accomunare nell'amore per quest'opera i fascisti che intitolano all'Hobbit i loro campi paramilitari, e i giovani e meno giovani militanti o ex militanti di sinistra?

A chi nella narrativa fantastica coltiva quel senso di serena inquietudine che dà l'accuratezza della ricostruzione di universi immaginari (e che fa la fortuna, per esempio, di cose così diverse come i racconti di Borges e i falsi del "Male") Tolkien offre una Terra di Mezzo che ospita gli ultimi Elfi, luminosi e chiaroveggenti, i piccoli Hobbit, legati ai loro minuscoli villaggi e ai loro usi pacifici e giocosì, gli ultimi discendenti umani dei regni di Numenor, i Nani abitatori delle caverne, gli spaventosi e crudeli Orchetti, gli antichissimi esseri che abitano le foreste. La Terra di Mezzo è descritta con un'accuratezza documentaria inimmaginabile: carte geografiche, cronologie, alfabeti e lingue vengono ricostruiti minuziosamente. L'impressione che ci domina, chiuso il massiccio volume, è quella di un universo chiuso, totale, in cui anche il riferimento a avvenimenti precedenti o seguenti quelli narrati partecipa di questa

chiusura, che diviene a volte ossessiva. La fascinazione, insomma, più che dall’evasione, proviene semmai dal suo contrario: dal nostro restare prigionieri, intrappolati in questo universo. Chiunque abbia letto il libro non è certo sfuggito a questa sensazione, che è rafforzata, poi, dall’impianto del testo; dall’intreccio, la lingua, la figurazione morale che li vive.

Nell’essenziale, la storia è ormai troppo nota. L’Unico Anello, forgiato dai Nani all’inizio della Storia, è la posta in gioco della guerra che scuote la Terra di Mezzo: Sauron, l’incarnazione del male assoluto, cerca di impadronirsene. Quando lo avrà potrà attraverso esso dominare i tre anelli degli Elfi e estendere il suo dominio, dalla Terra di Mordor a tutta la Terra di Mezzo. Aragorn, ultimo discendente dei re di Numenor, Gandalf il mago, e gli Elfi si oppongono a questo disegno. L’anello è finito, per una serie di strane circostanze, nelle mani di Frodo, un giovane Hobbit che non ne conosce i poteri. Ma l’Anello non è utilizzabile, ormai, dalle forze del Bene. L’unica cosa possibile è gettarlo nel fuoco del Monte Fato, dove verrà distrutto. Frodo e la sua compagnia dell’Anello composta da Hobbit, uomini, Nani e Elfi intraprendono questo viaggio, che dopo interminabili vicissitudini avrà esito positivo.

Il lavoro di ricucitura e di rielaborazione dei miti nordici che confluiscono nella creazione di Tolkien è sapiente e accurato. Ma tutta moderna, viceversa (e usiamo questo aggettivo senza fare riferimento a alcuna scala di valori, beninteso) è l’opposizione drastica, senza mediazioni, tra Bene e Male che domina tutta l’opera e in cui i singoli accadimenti sono inscritti. È questa un’altra delle ragioni, probabilmente, del successo del libro, che è in grado di fornire alcune facili sicurezze (sia pure solo letterarie) senza aver quasi l’aria di offrirle. Sarebbe certamente riduttiva ogni interpretazione in chiave semplicemente “politica” (l’Occidente di Gandalf, Aragon, il reame di Gondor, gli Hobbit, contro l’Oriente di Sauron, Mordor, delle razze barbare). È anche vero però che traspare da molte parti l’ideologia di Tolkien, il vagheggiamento di un mondo dei piccoli affetti (sostanzialmente quello degli Hobbit), protetto e custodito dai poteri benigni “ecologici” degli Elfi, minacciato dalla frenesia del potere che distrugge la natura (Sauron, gli Orchetti, il capo dell’ordine dei maghi, Saruman, che tradisce e passa con Sauron — simbolo dell’intellettualità che si prostituisce al potere). È sintomatico il finale, generalmente considerato un’aggiunta poco significativa al corpo del racconto, in cui Frodo e gli Hobbit tornano alla loro patria, la Contea, e

la trovano appunto stravolta da Saruman, che ne ha trasformato l’economia, basata sulla piccola produzione indipendente, concentrando i mezzi di produzione a suo profitto (nella visione del *farmer*, puoi leggere indifferentemente capitalismo o socialismo). Ma naturalmente anche questa volta il Bene trionfa e Saruman viene cacciato. Poi, forse, comincerà la Storia…

Kilgore Trout

Venere sulla conchiglia

Venus on the Half-Shell, 1975
trad. di A. Campana; Milano, Mondadori, "Urania," n. 693, 1976; e nell'"Omnibus" *Dieci chiavi per lo spazio,* col titolo *Lo spaziale errante*, 1979

Kilgore Trout, per chi conosce l'opera di Kurt Vonnegut Jr., non è uno sconosciuto. È un personaggio di molti dei suoi romanzi e il protagonista di *Breakfast of Champions (La colazione dei campioni).* Da qui l'abbaglio generale, dopo il successo del libro, di voler vedere in Trout uno pseudonimo dello stesso Vonnegut, il quale, di conseguenza, arrabbiato col vero autore del romanzo, Philip José Farmer, gli proibì di usare ancora in avvenire il nome di Trout. Simon Wagstaf, il vagabondo dello spazio, è il novello Gulliver protagonista di questo romanzo, ultimo terrestre sopravvissuto al secondo diluvio universale provocato dagli Hoonhor, la razza più altruista dell'universo, che non potendo tollerare la vista di un popolo che distrugge il proprio pianeta, pensa bene di fare una pulizia radicale.

Peregrinando da un pianeta all'altro, alla ricerca di colui che possa rispondere alla "domanda finale," in una ridda di avventure strane, pericolose, fantasmagoriche, Simon Wagstaf giunge, alla fine del suo viaggio, all'appuntamento tanto desiderato con un qualcuno che potrà finalmente appagare la sua sete di conoscenza. Ancora un eroe in cerca di Dio, di una verità che risponda a tutti i perché una volta per tutte. Che si possa, alla fine della storia dire veramente fine. È proprio qui, in questo romanzo (che rispetto agli altri romanzi e cicli farmeriani che non si concludono mai, sembra invece finire) che la parola fine viene rimandata in un eterno circolo vizioso dalla domanda che risponde alla domanda. "Simon si alzò in piedi e urlò: 'Ma perché? Perché? Perché? [Dio] non sapeva quali tormenti e angosce avrebbe fatto patire a miliardi di miliardi di esseri viventi?' 'Certo,' disse Bingo. 'E allora perché?' urlò Simon Wagstaf, 'perché? perché? perché?' Il vecchio Bingo si riempì lentamente

un bicchiere di birra, bevve, ruttò. ‘E perché no?’ disse.”

Alfred E. Vari Vogt

Le armi di Isher (ciclo)

The Weapon Shops of Isher, 1942 *(Le armi di Isher)*
trad. di R. Colli; Milano, Mondadori, "Urania," n. 12, 1953; "Urania," n. 432, 1966
The Weapon Makers, 1943 *(Hedrock l'immortale)*
trad. di R. Colli; Milano, Mondadori, "Urania," n. 17, 1953; "Urania," n. 424, 1966
trad. del ciclo di U. Malaguti, Bologna, Libra, "Classici," n. 5, 1971
trad. del ciclo di R. Valla; Milano, Nord, "Cosmo Oro," n. 33, 1978

La genesi di questo ciclo delle *Armi di Isher* è piuttosto complessa. Infatti, con un metodo molto usato nel campo della SF e dallo stesso Van Vogt, questo volume nasce dall'unione di due romanzi, *The Weapon Shops of Isher* e *The Weapon Makers* i quali a loro volta si basavano su lavori precedenti (come il racconto *The Seesaw*, del 1941) riscritti e adattati per dare maggiore coerenza e scorrevolezza al corpus narrativo, anche se permangono alcune sfasature marginali. Come si vede, secondo la miglior tradizione vanvogtiana, non solo la trama, ma anche la genesi di questo ciclo è alquanto complessa.

La trama si basa sul fronteggiarsi di due centri di potere, i Negozi d'armi e l'imperatrice Innelda. Hedrock, creatore sia dei Negozi che dell'Impero, cerca di controllarli entrambi, ma di più sulla trama è meglio non dire. Ritroviamo qui molti tratti caratteristici dell'autore canadese, tra i quali un certo senso della "frontiera" e il tipico superomismo (Hedrock è immortale), che nasce, forse, più che da un'ideologia reazionaria spiccata, da un certo modulo narrativo e dalla sua stessa fantasia, che ha così più libertà d'azione. Ritroviamo anche una certa ingenuità nella fiducia smisurata riposta nella scienza e nella sua capacità di dare all'Uomo un futuro comunque positivo. L'insegnamento più certo di quest'opera è l'esistenza di un'azione diretta per risolvere i problemi, abbandonando le proprie illusioni. Questo concetto di derivazione indiana (come la parola *sevagram* usata nel finale e tratta da una frase di Gandhi) suona all'incirca: La realtà è una rete di illusioni. Rete, ragnatela — e così trova una sua

collocazione nel mosaico anche il fatto che gli alieni che alla fine lasciano agli uomini l'Universo/*sevagram* siano dei ragni, anziché avere altre forme fantastiche. Al di là dei contenuti (fragili o voluti che siano), resta comunque una delle opere più avvincenti (e comprensibili) di Van Vogt.

Non-A (ciclo)

The World of Null-A, 1945 *(Anno 2650)*
trad. di S. Schlumper; Milano, Mondadori, "Urania," n. 10, 1953; "Urania," n. 362, 1964
The Players of Null-A, (o *The Pawns of Null-A)*, 1948 e 1956
(Gli schiavi del Non-A)
trad. di L. Morelli; Piacenza, La Tribuna, "Galassia," n. 42, 1964
trad. dell'intero ciclo di R. Valla; Milano, Nord, "Cosmo Oro," n. 9, 1973

Questa discussa opera di Van Vogt, a sua volta uno degli autori più discussi della fantascienza della cosiddetta "età dell'oro," è considerata fondamentale per capire le tematiche, complesse e arruffate ma, a loro modo, geniali e originalissime. Non sempre si possono riassumere le trame dei romanzi di Van Vogt, dal momento che lo sviluppo delle situazioni segue sentieri della logica ancora… inesplorati. E questi due romanzi ne sono la più ampia dimostrazione.

Il protagonista, Gilbert Gosseyn, non sa chi è. E nonostante questo si ritrova implicato in un enorme intrigo galattico. Nel primo romanzo Gosseyn scopre di essere un super-uomo, e si muove sulla Terra e sulla colonia di Venere, ove vengono mandati solo gli elementi migliori dell'umanità, scelti dopo una serie di prove. È qui che Van Vogt affronta più chiaramente il tema che lo interessa, quello dell'identità: può il protagonista costruirsi un'identità solo in base alle sue azioni o, meglio, al ricordo delle sue azioni? La risposta dell'autore è affermativa: Gosseyn muore per poi risvegliarsi in un altro corpo con gli stessi ricordi; ne deduce di essere se stesso e non un altro.

Nel secondo romanzo lo scenario si allarga a tutta la galassia e la trama e le invenzioni sceniche travalicano il discorso di Van Vogt. L'accento viene spostato su un tema comune nell'opera dell'autore: quello del superuomo sempre vincente, più ancora che nel primo romanzo. Gosseyn, pedina ignara o quasi nel primo romanzo, diviene giocatore solo quando prende completamente coscienza di sé e delle proprie capacità: questo lo porterà alla vittoria finale. Infine, è interessante l'esposizione fatta dall'autore nel corso dei suoi romanzi della dottrina della Semantica

Generale, propugnata da A. Korzybski.

Il meglio di Van Vogt (antologia)

The Best of Van Vogt, 1974

trad. di G. P. Sandri e L. Castelli; Milano, Armenia, “Robot Speciale,” n. 9, 1978

Lo stesso A. ha curato questa antologia piuttosto voluminosa, *The Best of Van Vogt*, comprendente 12 pezzi fra racconti e romanzi brevi, la cui caratteristica consiste nel fatto che una parte dei testi presentati sono stati inseriti successivamente in romanzi o ne hanno fornito lo spunto. È il caso de *Il negozio delle armi* (parte del ciclo *Le armi di Isher), La mano degli Dei* (vedi il romanzo *L’impero dell’atomo), La tempesta* (inserito ne *I ribelli dei 50 soli)* e *Guerra di nervi* (che con altri episodi forma il romanzo *The Voyage of the Space Beagle,* tradotto come *Crociera nell’infinito).* È difficile dunque dissertare sui criteri di compilazione dell’antologia, anche perché l’interrogativo si porrebbe ugualmente per tutta la produzione di Van Vogt; questa rielaborazione di testi brevi è un metodo di lavoro o solo un’operazione commerciale?

Probabilmente le scelte dello stesso A., testimoniando un certo suo attaccamento affettivo per le opere originali (quelle non rielaborate, per intenderci), ci possono dare una risposta. È un fatto comunque che la peculiarità del presente volume ne è il pregio e allo stesso tempo il difetto. Se, da una parte, chi abbia già una certa conoscenza dell’A. si troverà con 130 pagine di troppo (sempre che non voglia confrontare racconto e romanzo), dall’altra chi vi si accosta avrà una panoramica piuttosto ampia della vasta produzione vanvogtiana, qui rappresentata fra l’altro da buoni racconti tanto famosi quanto introvabili, come *La cripta della bestia.* Il volume è corredato da una breve introduzione di Giuseppe Lippi e da un’intervista con lo stesso Van Vogt.

Kurt Vonnegut Jr.

Ghiaccio nove

Cat's Cradle, 1963

trad. di R. Rambelli; Milano, Rizzoli, “Varia,” 1966

Vonnegut è uno scrittore complesso e beffardo, tanto ammirato quanto incompreso (da appassionati e critici di fantascienza, s'intende). Non è facile collocarlo all'interno di un genere — la fantascienza — nel quale sia egli stesso che gli editori trovano inopportuno collocarlo. A prima vista, parrebbe continuare, con moduli specificamente nord-americani, la grande tradizione antiutopistica di Svvift, Wells e Huxley. Poi ci si accorge che forse è più accostabile ai francesi (e a leggere *Ghiaccio Nove* non si può fare a meno di pensare al *Candide)*, e che in definitiva il “genere” antiutopia è, nelle sue opere, corroso — per così dire — dall'interno. *Ghiaccio Nove*, che costituisce il punto di passaggio dalle sue prime opere *(Player Piano* e *The Sirens of Titan*, satire scopertamente antiutopistiche) alle più mature, è un punto di osservazione privilegiato per comprendere questa tendenza. Attraverso capitoletti brevi, ritagliati e intitolati apparentemente in modo arbitrario, assistiamo a due processi paralleli ma convergenti: la conversione del narratore-protagonista al “bokononismo,” religione scombinata fondata da un ufficiale nero caraibico, Bokonon, che predica l'inutilità dei tentativi di capire il significato dei disegni divini, ma al tempo stesso proclama apertamente la falsità della propria dottrina; e la storia del “ghiaccio-nove,” variante dell'acqua che fonde a temperatura altissima e trasforma in ghiaccio eterno tutto ciò con cui viene a contatto. Gran parte della storia si svolge in un'isola dei Caraibi, San Lorenzo, dominata dalla feroce e grottesca dittatura di “Papà” Monzano (trasparente parodia di Haiti e del suo dittatore Duvalier): il che ha indotto molti critici a leggere *Ghiaccio Nove* in termini prevalenti di satira anti-militarista. In realtà il regime di San Lorenzo è l'erede di un vero e proprio tentativo utopistico, dello stesso Bokonon e del suo compare McCabe. E la stessa

persecuzione di Bokonon a opera del regime è concordata con il perseguitato. Il *gadget* scientifico (la storia del “ghiaccio nove”) è meno scollegato di quanto sembri al resto dell’intreccio. La catastrofe finale, il “ghiaccio nove” che trasforma tutta la terra in una immensa distesa solida e immobile, è una metafora trasparente degli sbocchi psichici dell’umanità. E, chiuso il libro, sappiamo di trovarci di fronte a un lucido precursore di Disch e Lafferty.

Mattatoio 5

Slaughterhouse Five, 1969
trad. di L. Bnoschi; Milano, Mondadori, “SIS,” 1970; “Oscar,” n. 808, 1977

“È tutto accaduto, più o meno. I brani di guerra, in ogni caso, sono abbastanza veri. Un tale che conoscevo fu veramente ucciso, a Dresda, per aver preso una teiera che non era sua. Un altro che conoscevo minacciò veramente di fare ammazzare i suoi nemici personali, dopo la guerra, da dei killer. E così via. Ho cambiato tutti i nomi.” “Ventitré anni fa, quando tornai a casa dalla seconda guerra mondiale, pensavo che mi sarebbe stato facile scrivere della distruzione di Dresda, dato che tutto quel che dovevo fare era riferire quel che avevo visto.”

Billy Pilgrim, un americano mediocre, è stato soldato semplice nella seconda guerra mondiale, e ha vissuto ciò che vissero gli altri soldati semplici nella seconda guerra mondiale, con in più il bombardamento di Dresda. Ma lui è stato sul pianeta Tralfamadore, in uno zoo, come esemplare della razza umana, e li ha imparato la vera struttura del tempo: non esiste un fluire, nel tempo, ma solo un tutto unico: tutto è stato, è e sarà; nessuno può influire, ma ognuno può vedere tutto. Così Billy imparerà a viaggiare nel tempo, da un istante, unico e indivisibile, a un altro, anche se per i terrestri ciò non sarebbe altro che ricordare, sia il futuro che il passato.

Anche questo libro è costruito come un romanzo tralfamadoriano: non esiste una trama, né un procedere lineare nel tempo, ma tanti momenti, importanti come insignificanti, della vita di Billy. Nonostante tutto, il filo conduttore del libro esiste, e è la guerra, quella cosa assurda, inumana, tremenda e ridicola che è la guerra, come assurdi, inumani, tremendi e soprattutto ridicoli sono quelli che vogliono e guidano una guerra e che, in realtà, non la vivono. “I più simpatici, quelli che odiavano di più la guerra, erano quelli che avevano davvero combattuto.”

Jack Williamson

Il figlio della notte

Darker Than You Think, 1948
trad. di T. Arno; Milano, Mondadori, "Urania," n. 4, 1952; "Urania," n. 342, 1964
trad. di U. Malaguti; Bologna, Libra, "Classici," n. 6, 1971

Sembra incredibile che un autore mediocre come Williamson sia riuscito a creare un piccolo gioiello come questo romanzo, capace di suscitare suspense e poesia nello stesso tempo. Una spedizione scientifica di ritorno dall'Asia giunge con la notizia di una scoperta terribile. Tra l'umanità si annidano i discendenti dell'Homo *Lycanthropus*, sconfitti in un tempo remoto ma pronti ora a riprendere il dominio. La spedizione non è tornata a mani vuote ma ha portato con sé un' arma capace di sconfiggere il nemico. La storia si sviluppa nelle vicende di un'affascinante e sinistra ragazza e un normale giornalista, che scoprirà, con immenso terrore, di essere nientemeno che l'erede della nuova razza che dominerà il mondo. Il riconoscimento della sua vera identità è traumatico, ma diventa esaltante per la riscoperta dei propri istinti naturali. L'ultimo legame con l'umanità verrà rotto con l'uccisione dell'ultimo componente della spedizione, dopo di che l'ex giornalista Barbee potrà felicemente inseguire la sua lupa bianca nella foresta per iniziare la nuova ascesa della sua razza.

Come si può notare la storia non nasconde certo significati originali o profondi. Il rimpianto per una vita naturale ormai persa, il mito di una vita animale felice e indipendente, e in fondo, tra le righe, una rinuncia, se non proprio paura, a scoprire e accettare il proprio corpo umano. Rimane comunque il fascino di una vita non inquinata e avventurosa, e non si può certo dar torto a Aldiss quando dice che questo "romanzo è un vero romanzo, non un diagramma, e ci rivela senza conferenze tecniche o morali come sarebbe meraviglioso inseguire nella notte una lupa bianca. In questo libro c'è una fuga dall'umano, più felice di quella compiuta dal povero Jekyll."

Gli umanoidi

The Humanoids, 1949
trad. di B. Della Frattina; Milano, Mondadori, "Urania," n. 94, 1955
trad. di R. Valla; Milano, Nord, "Cosmo Oro," n. 13, 1974

Questo romanzo è probabilmente uno dei più tipici della SF tecnologica nata, allevata e propugnata da John Campbell jr., soprattutto negli anni Quaranta. Trama estremamente semplice, basata su un assunto tecnologico (gli umanoidi del titolo sono robot che come solo scopo hanno quello di "Servire, Obbedire e Proteggere l'Uomo dal Male," e che per raggiungerlo tolgono ogni minima libertà agli esseri umani, nel timore che si danneggino) e su un proseguimento tipico (il protagonista non accetta la benevola tirannia degli umanoidi e si ribella); personaggi standard (per esempio lo scienziato che si scopre uomo d'azione ma che è perennemente sfortunato in amore), e infine prosa convenzionale, dettata da un ottimo mestiere ma niente più.

Nonostante questo, però, già si notano le prime avvisaglie di quel cambiamento che investirà tra poco l'intera società, e con essa la fantascienza (la seconda guerra mondiale è appena finita, e la guerra fredda raggiungerà pochi anni dopo il suo culmine). Il lieto fine del romanzo, per esempio, è chiaramente forzato (anzi, forse non è un lieto fine); inizia inoltre a intravedersi quella tematica del "diverso" che sarebbe diventata predominante una decina d'anni dopo. Altro particolare interessante è il facile parallelo fra il comportamento degli umanoidi verso l'uomo e il comportamento di certi genitori verso i figli, quel tipo d'educazione che immerge, più o meno letteralmente, nella bambagia i bambini, isolandoli il più possibile dal mondo esterno. Concludendo, una buona opera artigianale (ma sullo stesso tema preferiamo il cinico Knight di *Come servire l'Uomo).*

Colin Wilson

I parassiti della mente

The Mina Parasites, 1967
trad. di A. Pollini; Roma, Fanucci, "Futuro," n. 32, 1977

La pietra filosofale

The Philosopher's, 1969
trad. di T. Del Tanaro; Torino, MEB, "Saga," n. 6, 1976

I vampiri dello spazio

The Space Vampires, 1976
trad. di D. Cerea; Milano, Mondadori, "Urania," n. 744, 1978

"Il desiderio di evadere è divenuto più serio, più urgente, di quanto lo fosse nel secolo decimonono; ha fame di fatti." E di fatti, fantastici, strani, inconsueti, Colin Wilson ne sparge a piene mani. I suoi libri, romanzi o saggi, che parlino di sessualità o di letteratura, di occultismo o di criminologia, di fantascienza o di filosofia, ne sono comunque pieni. Senza voler spacciare verità a tutti i costi ma con la modestia irriverente di chi non vuole comunque rifiutare nulla a priori; con l'atteggiamento che lui stesso definisce, citando T. H. Huxley, di "mettersi a sedere davanti ai fatti come un bambino piccolo e seguirli dovunque essi portino."

E è proprio con questo atteggiamento che questo scrittore assolutamente estraneo al mondo della fantascienza ufficiale, ha prodotto tre romanzi e un racconto (*Il ritorno dei Lloigor,* Roma, Fanucci, 1975) propri di questo tipo di letteratura che con i "fatti," a detta di molti, non ha niente a che spartire. *I parassiti della mente* è la storia della nascita di una nuova umanità. Un cambiamento nella mente dell'uomo che può verificarsi grazie alla lotta vittoriosa contro una forma di parassiti mentali che hanno guidato l'evoluzione umana nella sola direzione materialistica, atrofizzando tutte le altre potenzialità e nascondendo gli altri poteri latenti

nella mente dell’uomo. *La pietra filosofale* si muove sulle tracce dei mistici, dei maghi e degli alchimisti, alla ricerca dell’immortalità e di “una coscienza più vasta — a veduta di uccello —.” “Viviamo troppo attaccati al presente, come la puntina di un grammofono che scorre su un disco. Non apprezziamo mai la musica nel suo insieme, ma vediamo soltanto una serie di note isolate.”

I vampiri dello spazio, ci dice che siamo tutti vampiri e non lo sappiamo. Prendiamo, rubiamo, doniamo energia vitale e l’amore è uno dei mezzi di questo scambio. Al di là dello stile avventuroso, questo romanzo ci parla di noi, del nostro corpo, delle nostre tensioni, desideri, voglie, paure. E lo fa raccontandoci una storia fantastica di vampiri venuti da altri mondi con intenti criminali ma che mettono il protagonista di fronte a “una possibilità esistente a questo punto dell’evoluzione umana. Quella creatura non vi ha trasformato in vampiro. Ha solo risvegliato il seme di una nuova evoluzione. E è una evoluzione che ha possibilità sia di bene sia di male.” Colin Wilson è un autore che non ci fornisce teorizzazioni finite, sistematiche, ma ci arricchisce senz’altro di spunti, intuizioni su particolari della nostra vita verso cui molte volte siamo portati a non soffermarci, presi dalle abitudini, dalle necessità che uccidono il meraviglioso che pur vive nel nostro quotidiano.

Stefan Wul

Homo domesticus

Oms en sène, 1957

trad. di M. Paini; Milano, Ponzoni, “Romanzi del Cosmo,” n. 37, 1959

Il nome di Stefan Wul giungerà certamente nuovo non solo ai saltuari lettori della narrativa fantastica, ma anche alla maggior parte degli addetti ai lavori più aggiornati e informati; un richiamo alla memoria lo avranno quando ricollegheranno questo autore e questo romanzo a uno dei più bei film di animazione e di fantascienza che sia mai apparso sugli schermi: *Il pianeta selvaggio* di Laloux e Topor, che a tutt’oggi rimane uno dei pochi riusciti tentativi di dimostrazione che la fantascienza può essere non solo seria, ma veicolatrice di forme squisite e contenuti sostanziosi, e non solo di muscolosi capitani di astronave e di popppute fanciulle alle prese con tentacolari mostri verdi.

La trama del libro si discosta solo in parte da quella del film: in un lontanissimo futuro la razza umana è caduta in decadenza, tanto è vero che alcuni esemplari sono stati catturati dal popolo dei Draags e trasportati sul loro pianeta come animali domestici, tipo i nostri gatti. Ma, col passare dei secoli, gli uomini ritrovano la loro voglia di libertà, e all’insaputa dei Draags ricostruiscono la loro cultura, il loro linguaggio, e cominciano sempre più numerosi a organizzare una vera e propria guerriglia contro i loro padroni. È questa la parte più bella del romanzo, che scende un po’ di tono, pur restando a ottimi livelli, quando narra, nella seconda parte, della guerra degli uomini, che hanno raggiunto un notevole livello tecnologico, contro i Draags e della pace che verrà stabilita tra i due popoli, che si divideranno un unico pianeta. Due sole pecche, non dovute a Stefan Wul: la pessima traduzione italiana, peraltro monca di almeno un terzo dell’originale, e il fatto che l’unica apparizione italiana risalga al 1959 su una rivista da edicola e pressoché oggi introvabile. È un invito a una doverosa riproposta in una veste dignitosa.

John Wyndham

Il giorno del Trifidi

The Day of the Triffids, 1951
trad. di M. Bulgheroni col titolo *L'orrenda invasione;* Milano, Mondadori, "Urania," n. 3, 1952; nell'antologia di AA.VV., *Universo a sette incognite,* "Omnibus," 1963, 1977*

Capostipite e ancor oggi miglior espressione del filone inglese sulla sopravvivenza alle catastrofi, *Il giorno dei Trifidi* è opera non priva di dignità letteraria (ne è stato tratto un film bruttissimo), sia per il tratteggio psicologico dei personaggi, sia per il sapiente dosaggio dei "tempi" narrativi. Vi si narra la fatale conseguenza della cecità con la quale gli uomini fabbricano ordigni di morte per poi spedirli in cielo a guisa di spada di Damocle. Pur senza dirlo apertamente, Wyndham ci fa capire come la calamità che si abbatte sull'umanità (sotto forma di cecità stavolta reale e non metaforica), sia da attribuire a un malaugurato incidente occorso a qualche segreto ordigno bellico in orbita attorno alla Terra. La dantesca legge del contrappasso si applica anche quando i Trifidi, strani vegetali deambulanti e intelligenti, muniti di aculei velenosi, approfittano dell'inermità degli uomini per farne strage: mostruoso risultato di folli esperimenti genetici, la razza dei Trifidi si incarica di vendicare la Natura, violentata dall'irresponsabilità umana.

Come spesso accade in questo genere narrativo, i pochi scampati al disastro cercheranno di riedificare sulle macerie dell'attuale un mondo migliore, ove non vi sia più spazio per l'ampia follia del passato e per le sue tragiche conseguenze. Tra essi vi sarà William Masen, un uomo comunissimo — un borghese, sottolineano alcuni — scampato casualmente alla cecità, costretto dal proprio istinto gregario a girovagare smarrito in cerca di altri superstiti con cui recuperare i brandelli di una socialità che gli è necessaria come l'aria che respira, a dispetto degli immancabili brutti incontri. Raggiunto questo obiettivo, il romanzo termina con una nota di speranza: i Trifidi saranno un giorno sconfitti, ma

non bisognerà mai dimenticarsi della lezione che ci hanno inferto. Ciò che distingue quest'opera dalle altre dello stesso genere, oltre alla plausibilità del protagonista (vero antieroe, non sarà mai il *deus-ex-machina* della situazione), è la delicatezza delle immagini — anche le più macabre — che suscitano un vero senso di pena per chi, innocente, deve pagare per le altrui colpe. Ben lontano dalla sicumera con cui molti colleghi americani, in omaggio alla spietata logica della sopravvivenza, giustificano le azioni violentemente risolutive dei loro personaggi tutti d'un pezzo, autosufficienti e sempre all'altezza della situazione, Wyndham macera il suo Masen in continue crisi di coscienza (borghese, forse, ma sempre coscienza): ripugnandogli la violenza, ogni volta che è costretto a ricorrervi ne esce sconvolto da sensi di colpa che lasceranno invisibili ma profonde cicatrici.

I trasfigurati

The Chrysalids, (o *Re-Birth)*, 1956
trad. di H. Brinis; Milano, Mondadori, "Urania," n. 149, 1957; "Urania," n. 448, 1966; "Millemondi," 1972
trad. di U. Malaguti; Bologna, Libra, "Classici," n. 22, 1975

L'argomento dei mutanti in una società post-guerra nucleare non è un tema originale, e negli anni Cinquanta si è visto un fiorire di romanzi cosiddetti del "dopo-bomba." Ma, come già in altre opere, quando Wyndham si occupa di argomenti non del tutto nuovi, riesce tuttavia a svolgerli in maniera del tutto personale. Qui, in una società di tipo patriarcale, i mutanti, (siano uomini o animali) vengono messi al rogo come creature del Demonio, e alcuni bambini telepatici cercano di sopravvivere, finché verranno salvati da un altro popolo (formato da mutanti e non, i quali vivono in perfetta armonia) che è riuscito a mantenere un alto livello tecnologico. La religione viene usata come una giustificazione alle atrocità commesse, e a questo scopo viene modificata la Bibbia: l'uomo a immagine e somiglianza di Dio viene descritto minuziosamente, per definire così, indirettamente, il mutante come non-umano, e di esso si legge che "è un Sacrilegio, contro la vera immagine di Dio, odioso alla Sua vista." Per scacciare il Demonio, portatore di mutazioni, le donne ricamano delle croci sugli abiti, e in ogni casa sono appesi versetti ricamati alle pareti. Vengono descritti minuziosamente, anche se con delicatezza, l'angoscia dei genitori di bambini malformati, e mille altre situazioni che, apparentemente marginali, sono invece il vero

elemento portante del romanzo, sia da un punto di vista formale (sono tutte importanti nel creare un'atmosfera tanto irreale quanto concreta), che dal punto di vista dei contenuti. L'A. espone così le proprie opinioni sul razzismo, sulla religione, sulle capacità razionali dell'uomo. Anche la scelta di un gruppo di bambini come protagonisti, e il loro apparente buonsenso nel giudicare assurdi e incomprensibili i canoni di discriminazione razziale degli adulti, si rifa a un concetto che Wyndham riprenderà e approfondirà in altre opere: la "alienità dei bambini."

I figli dell'invasione

The Midwich Cuckoos, 1957

trad. di G. Severi; Milano, Mondadori, "Urania," n. 200, 1959; "Urania," n. 497, 1968; "Oscar," n. 493, 1973, 1979[3]

Che accade a Midwich, sonnacchioso villaggio scozzese? Un tranquillo giorno di settembre tutti gli abitanti crollano improvvisamente al suolo svenuti, e la stessa sorte tocca a chiunque tenti di entrare in paese a recare soccorso. Dopo alcune ore il curioso fenomeno cessa improvvisamente, così com'era incominciato: incolumi e stupiti, gli abitanti di Midwich a uno a uno tornano in sé. Ma un mese dopo, quando già si cominciava a dimenticare l'accaduto, avviene un altro fenomeno inesplicabile: tutte le donne del villaggio in età feconda sono incinte contemporaneamente, anche quelle che per ovvi motivi non avrebbero ragionevolmente potuto esserlo. Superate le prevedibili burrasche coniugali, non resta che aspettare per altri otto mesi; e quando i bambini nasceranno — con gli occhi *dorati* e con poteri mentali inesplicabili — sarà chiaro a più d'uno che ci si trova di fronte alla più inaspettata invasione dallo spazio. Liberarsi dagli sgraditi ospiti non sarà tanto facile, per via del controllo mentale che essi esercitano sui terrestri, ma alla fine si troverà l'eroe di turno disposto a sacrificarsi per liberare la nostra vecchia Terra dalla subdola minaccia.

Annoverato giustamente tra i classici del filone dei "bambini maledetti," *I figli dell'invasione* unisce all'indubbia originalità dell'idea un certo humour nel ritratto della provincia britannica, e questo che ne fa una lettura godibile a più livelli. Da ricordare il film *Il villaggio dei dannati*, che fu tratto da questo romanzo nel 1961 e che, pur esasperando il lato drammatico della vicenda, è ugualmente molto interessante. Molte polemiche ha sollevato invece il ruolo dei *bambini maledetti* nella fantascienza, oggetto di analisi psico-sociologiche poco o tanto centrate e

pertinenti, ma che vedono Wyndham e i suoi “invasori” sempre nell’occhio del ciclone.

Roger Zelazny

Signore dei sogni

The Dream Master, 1966
trad. di G. Tamburini; Piacenza, La Tribuna, “Galassia,” n. 148, 1971

Zelazny è uno degli autori che, a metà degli anni Sessanta, hanno contribuito a indicare una direzione di rinnovamento per la fantascienza. Amico e quasi coetaneo di Delany, i loro nomi sono stati spesso citati assieme come quelli dei maggiori esponenti di quella leva di autori americani che rispondeva alle sollecitazioni della *new wave* inglese. In realtà, mentre la ricerca di Delany da allora si andava affinando e producendo opere fra le più interessanti della fantascienza fino alla metà degli anni Settanta e oltre, la produzione di Zelazny calava rapidamente di tono già alla fine degli anni Sessanta. Le cose più interessanti che di lui rimangono sono quindi, oltre a alcuni racconti, i romanzi che rielaborano in chiave fantascientifica del materiale mitologico greco, indiano, egiziano *(Io, l’immortale*, “La Tribuna,” 1966; *Signore della luce*, Nord, 1968; *Creature della luce e delle tenebre*, v.) — ma già negli ultimi due è visibile l’inizio della parabola discendente — e questo *Signore dei sogni*. Che è collegato ai romanzi “mitologici” per il tema molto moderno della capacità dell’uomo di modificare la realtà nelle più svariate direzioni, solo che qui non c’è nulla di eroico o magniloquente e l’uomo non vince sul Dio, come per esempio in *Signore della luce:* quello che ci attende è un destino di sconfitta.

In un futuro abbastanza prossimo, la neuropsichiatria ha messo a punto un originale e potente sistema di cura delle nevrosi: il cervello del paziente, collegato a quello dell’analista, detto Formatore, viene trasportato in mondi e situazioni immaginarie create da quest’ultimo (il Formatore), a scopo terapeutico. Charles Render è uno dei pochi Formatori esistenti, e uno dei più famosi e brillanti. Intellettuale freddo, distaccato, incapace di costruire dei rapporti umani soddisfacenti (per esempio col

figlio, una delle figure di bambino prodigio saccente e antipatico più riuscite della fantascienza), il suo mondo più autentico appare, fin dalle prime pagine, quello che egli costruisce di volta in volta per i suoi pazienti, in cui il suo ruolo è praticamente quello di un Dio. La storia viaggia verso un'inevitabile conclusione: basterà che Render incontri una figura di paziente che riesca a coinvolgerlo più del normale (una psichiatra cieca che vuole imparare la nuova tecnica) per perdere il controllo delle sue creazioni e rimanere intrappolato definitivamente nei suoi mondi "immaginari." *Signore dei sogni* è un apologo amaro, giocato su toni grigi e smorzati, sull'istinto di morte dell'uomo: una storia che Zelazny riesce a raccontare utilizzando (senza farsene dominare, come in altre occasioni) un linguaggio ricco e pieno di risonanze.

Creature della luce e delle tenebre

Creatures of Light and Darkness, 1969

trad. di E. Giovine e P. Merlin; Torino, MEB, "Saga," n. 1, 1975

In questo romanzo, pur ritrovando parte delle caratteristiche del primo (e miglior) Zelazny, predominano le caratteristiche che distingueranno (in peggio) le sue ultime opere. Del primo periodo ci sono l'ambientazione e l'utilizzo di mitologie classiche tipico di molti romanzi di Zelazny, generalmente usato come base per "parabole" sull'uomo e sulla sua vita. In questo caso, la mitologia è quella egizia, ma la parabola, pur se presente nella figura del prete-guerriero che diventa complice involontario dell'uccisione di Dio o nella figura del Generale d'Acciaio, di cui si dice che "non ha importanza per che cosa combatta; vinca o perda, egli è lo spirito della ribellione che non morirà mai;" diventa marginale. Del secondo periodo possiede l'oscurità di alcuni passaggi o la forma troppo costruita di alcune parti che ricordano solo lontanamente le pagine intense e poetiche del *Signore dei sogni* o del *Signore della luce.* Rimane un romanzo di veloce lettura, anche avvincente, ma niente di più. Le opere successive, tranne rare eccezioni, perderanno anche i pochi pregi di questo romanzo. Zelazny, incominciando a sfornare romanzi a getto continuo, abbandonerà la qualità per la quantità, comportamento esattamente opposto a quello seguito da Samuel Delany, a cui egli è stato accomunato per diverso tempo.

Autori vari

Le meraviglie del possibile (antologia)
a cura di S. Solmi e C. Fruttero
trad. di G. Monicelli, F. Bossi, C. Fruttero, F. Lucentini e altri; Torino, Einaudi, "Supercoralli," 1959, 1976[10]

Il secondo libro della fantascienza (antologia)
a cura di C. Fruttero e F. Lucentini
trad. di C. Fruttero, P. Grossi, F. Lucentini e altri; Torino, Einaudi, "Supercoralli," 1961, 1969[5]

Non si può che dire tutto il bene possibile di queste due splendide antologie, apparse in Italia quando la fantascienza era considerata una letteratura per mentecatti (ma forse lo è!…), e che hanno contribuito a dare dignità a questo genere di narrativa fino allora relegato nel ghetto delle riviste da edicola. La prefazione alla prima delle due raccolte porta la firma di Sergio Solmi, la cui breve ma lucidissima analisi è valida tutt'oggi, anche se con le dovute riserve. Anche la scelta dei testi porta certamente più la firma di Solmi che dello sciagurato Carlo Fruttero, che avrebbe in seguito perpetrato col compare Franco Lucentini, le più orride sconcezze come curatore della ben nota "Urania."

Ma restiamo a questa prima antologia che snocciola veramente tutta una serie di testi validissimi, dal *Villaggio incantato* di A. E. Van Vogt alle satire crudeli di William Tenn, dalle agghiaccianti parodie di Robert Sheckley (tra cui il notissimo *Settima vittima)*, ai raccontini fulminanti in trenta righe di Fredric Brown. Questo volume da solo può introdurre alla letteratura di SF il "neofita" senza fargli correre il rischio di inciampare subito in qualche grossolana scemenza. Però, una scemenza c'è anche qui: Fruttero è riuscito a infilare tra tanti piccoli gioielli un suo testo, di bruttezza senza pari, mascherandosi sotto lo pseudonimo di Charles F. Obstbaum (sic!).

Nel secondo, pur restando a livelli molto elevati, le cose vanno un tantino peggio perché Solmi non c'è più ed a far compagnia al gatto Fruttero è arrivata la volpe Lucentini, e subito si notano i primi cedimenti: anzitutto anche il Lucentini riesce a infilare tra i Bradbury e gli Heinlein un suo lavoretto inconcludente sotto le false spoglie di Sidney Ward, e poi una grossa fetta dell'antologia è occupata dalla sceneggiatura di un serial televisivo inglese senza infamia e senza lode. Ma non mancano le squisitezze: chi legge questa raccolta farà conoscenza coi racconti crudeli di Richard Matheson, tra i quali sono memorabili *Su dai canali* e *Nato d'uomo e di donna* oltre a *Acciaio* (comparso nel primo volume); e con splendide novelle come *Ombre sul muro* di Theodore Sturgeon, il poeta dei diversi; *Il piccolo assassino* del pur discutibile Ray Bradbury; *Una vita magnifica* di Jerome Bixby, e via di questo passo. Esistono numerose riedizioni di queste due raccolte, fra cui una, si fa per dire, economica. Quest'ultima raccoglie però solo in parte il materiale pubblicato nelle edizioni originali.

Fantascienza: terrore o verità? (antologia)
a cura di R. Rambelli e A. Canal
trad. di A. Canal, M. Valente, R. Rambelli e altri; Genova, Silva, "Varia," 1962

SF: Guerra sociale? (antologia)
a cura di R. Rambelli
trad. di U. Malaguti, R. Rambelli, A. Poggi e altri; Genova, Silva, "Varia," 1965

Si tratta di due antologie difficilmente reperibili oggi, anche sul mercato dell'usato, ma che hanno una notevole importanza storica oltre a vantare una selezione di testi più che ragguardevole. La prima è incentrata su alcune storie apparse nella rivista "Galaxy" che nello scorcio tra la seconda metà degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta diede vita e spazio a quella che viene comunemente definita "fantascienza sociologica." Vi compaiono testi molto noti come *Il morbo di Mida* di Frederik Pohl, *Pagamento anticipato* di William Tenn e *Una storia di spie* di Robert Sheckley, oltre a un classico della fantascienza tecnologica come *Cade la notte*, certamente la cosa migliore di Isaac Asimov.

Ma di gran lunga più interessante, anche se meno nota e meno farcita di grossi nomi è l'altra antologia, che a tutt'oggi resta l'unico tentativo di panorama organico della SF europea a parte quella nostrana. Sono qui

raccolti 26 racconti di autori rappresentanti 13 fantascienze nazionali, che vanno da quelle più che consistenti, come l'inglese e la francese, a quelle nascenti o poco note da noi come la scandinava e quella dei paesi dell'est. Il livello qualitativo dei racconti è un po' diseguale, ma in ogni caso dignitoso. Si comincia con un pepato racconto robotico di Brian Aldiss, e si prosegue con una sfilza di carneadi su cui vale la pena di dire qualcosa. Sam J. Lundwall, svedese, è uno dei pochi autori europei che si è affermato sul mercato statunitense, e infatti i suoi romanzi appaiono prima in America che in patria. Gerard Klein è il capostipite della *nouvelle vague* dalla fantascienza francese, che è divenuta, grazie al mercato favorevole e a una oculata anche se un po' sciovinistica politica editoriale, la più interessante e avanzata anche sul piano linguistico. Walter Ernsting, che è a capo dell'industria che sforna Perry Rhodan, ma che resta autore validissimo quando scrive con la mano destra. Stanislaw Lem, isolato patriarca della narrativa fantastica polacca assurto a fama internazionale grazie a *Solaris.* I fratelli Strugatskij che, all'interno della barbosa produzione sovietica un po' soffocata dalla teoria del realismo socialista, sono tra i pochi in grado di scavare tra i meandri del "meraviglioso." Ma al di là di un elenco di nomi che dice poco, resta una proposta stimolante, che non è stata raccolta in seguito o che lo è stata in modo del tutto inadeguato, a vantaggio dei supereroi made in USA.

L'ombra del 2000 (antologia)

a cura dì C. Fruttero e F. Lucentini

trad. di H. Brinis, G. Pignolo e altri; Milano, Mondadori, "Omnibus," 1965, 19763

La casa editrice Arnoldo Mondadori, che pubblica complessivamente ("Urania," Classici della Fantascienza, "Star Trek" e antologie varie) più fantascienza di tutti gli altri editori italiani messi insieme, non ha mai brillato per l'accuratezza delle edizioni né, la maggior parte delle volte, per le scelte effettuate. Questo vale anche per gli "Omnibus" che Mondadori pubblica con una certa regolarità da molti anni, e che, di solito, ripropongono raccolte di racconti o romanzi già apparsi su "Urania" e raggruppati sotto la comune denominazione dell'autore o anche a casaccio. Fa eccezione questa raccolta, la cui prima edizione risale al 1965 e che comprende, con l'eccezione di un inedito romanzo di Robert Heinlein, il non eccezionale *Storia di Farnham,* una serie di racconti lunghi e di romanzi apparsi su "Galaxy," negli anni d'oro della rivista e in parte già

presentati nell'edizione italiana (oggi una ghiottoneria da collezionisti) della rivista stessa. Sono così presenti alcuni dei capisaldi della SF, sociologica e non, degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta: c'è lo splendido *Biglietto per Tranai* di Robert Sheckley, oltre al suo romanzo lungo *Anonima Aldilà*, non altrettanto folgorante. C'è l'apologia del potere di stampo vagamente nazista ma molto ben congegnata: *Il tempio di Satana*, di Daniel F. Galouye. Ci sono un romanzo e un romanzo breve di Frederik Pohl, e oltre a altre cose più che interessanti c'è pure *Quattro in uno*, il famoso racconto con cui Damon Knight dimostrò che si può scrivere una storia di mostri senza dover per forza scrivere una sciocchezza.

Alba del domani (antologia)
Before the Golden Age, 1974
a cura di Isaac Asimov
trad. di R. Rambelli, R. Valla e altri; Milano, Nord, "Grandi Opere," 1976

Questo è il primo di una serie di volumi di grande mole e di prezzo sostanzialmente contenuto, che tendono a presentare, in modo particolare ai non addetti ai lavori in senso stretto o a quelli *part time*, una serie di testi (in parte già editi qua e là altrove) di particolare significato sia storico che artistico legati da un filo conduttore spesso di comodo.

Si comincia con la cosiddetta fantascienza degli anni d'oro: un tipo di fantascienza che non è stata molto presa in considerazione in questo volume, dato che, stringi stringi, al di là di sentimentalismi da collezionista e da *pruderies* un po' snobiste e molto intellettualistiche, la SF precedente gli anni Quaranta non ha dato salvo casi eccezionali, opere che siano riuscite a superare il loro tempo. Approfittiamo dunque di quest'ottima raccolta, la cui unica pecca sono le presentazioni di Asimov, per invogliare chi legge a accostarsi seppur fugacemente a queste gloriose anticaglie. Ce n'è, francamente, per tutti i gusti. Passiamo dalle sane e gustose invasioni della Terra da parte dei mostri in *I tetraedri dello spazio* di P. Schuyler Miller, a autentiche avventure di cappa e spada come *Tumithak dei corridoi* di Charles R. Tanner, a avvincenti anche se un po' ingenue avventure spaziali come *Proxima Centauri* di Murray Leinster o *I ladri di cervelli di Marte* di John W. Campbell jr. Ma c'è pure qualche sorpresa: il bellissimo *Colosso* di Donald Wandrei, per esempio (qualcuno lo ha poi scopiazzato per fare *2001 Odissea nello spazio)*, o lo struggente *Vecchio*

fedele di Raymond Gallun e perfino un racconto di SF quasi marxista — pensate: negli USA del 1937! — che risponde al nome di *Passato, presente e futuro* di Nat Schachner, un nome sconosciuto ma da non dimenticare.

I figli dello spazio(antologia)
Science Fiction Hall of Fame, 1973
a cura di Ben Bova
trad. di R. Valla, G. Montanari e altri; Milano, Nord, "Grandi Opere," 1977

Sonde nel futuro(antologia)
Science Fiction Hall of Fame, 1970
a cura di Robert Silverberg
trad. di R. Rambelli, R. Valla e altri; Milano, Nord, "Grandi Opere," 1977

Questi due volumi, molto belli, sono rivolti per lo più a coloro che leggono fantascienza saltuariamente, a coloro che la leggono da poco tempo e non hanno collezionato volumi e riviste per quindici o vent'anni, a coloro che di fantascienza si interessano marginalmente e vogliono andare a colpo sicuro per leggersi una buona raccolta di romanzi brevi e racconti, senza incappare in qualche bufala e odiare così la fantascienza per il resto dei loro giorni. Dal punto di vista della qualità queste due antologie sono eccezionali: possono essere una delusione solo per coloro che hanno comprato tutto e letto tutto, perché contengono al 90% materiale già edito (magari più di una volta) altrove.

Il primo dei due volumi raccoglie una selezione di romanzi brevi votati come i migliori dalla associazione degli scrittori di SF americani. Siamo i primi a sostenere che tutte le classifiche e le votazioni di questo genere lasciano il tempo che trovano, ciò nondimeno l'acquirente del poderoso volumaccio troverà di che sbizzarrirsi con testi come *Chi va là?* di John W. Campbell jr. (è la famosa storia del "carotone" trovato nei ghiacci dell'Artide, quella del film *La cosa da un altro mondo); Le streghe di Karres* di J. H, Schmitz, autore secondario ma tutt'altro che ignobile della SF statunitense che cogliamo l'occasione per menzionare; *Il morbo di Mida*, che resta uno dei testi canonici della SF sociologica, e *La ballata di C'Mell perduta*, affascinante e decadente storia di mutanti di Cordwainer Smith, per non citarne che alcuni.

Il secondo volume è compilato con lo stesso criterio del precedente, ma

raccoglie i migliori racconti e *short stories*, sempre a giudizio dell'associazione degli scrittori di SF americani. E anche qui chi ha speso 9 000 lire necessarie per acquistare il volume ha di che consolarsi: si passa da *Un'odissea marziana* di Stanley G. Weinbaum, il racconto che ha aperto la strada alla fantascienza moderna, a *Helen o'Loy* di Lester Del Rey, un'affascinante storia di robot e di sesso — ebbene sì, nel 1939 — che sembra scritta nell'ambito della moderna *new wave; Solo una madre* di Judith Merril, *Nato d'uomo e di donna*, l'agghiacciante racconto di Richard Matheson sul bambino mutante chiuso e incatenato dai suoi genitori in uno scantinato per paura o vergogna, che stancatosi della sua prigionia si libera e si vendica dei suoi carcerieri. E ancora, tanto per fare qualche esempio perché altrimenti bisognerebbe elencare tutti i titoli, la sottile ironia anticlericale di Arthur C. Clarke in *I nove miliardi di nomi di Dio* e, per concludere, l'amara parabola sulla "diversità" che è *Fiori per Algernon* di Daniel Keyes, qui nella sua versione originale di racconto, più folgorante e incisiva della più nota versione in romanzo rielaborata e ampliata dallo stesso autore. Per concludere quasi 1300 pagine con poche cadute di livello.

I premi Hugo (antologia)

The Hugo Winners, vol. 1, 1962; vol. 2, 1971; vol. 3, 1977 *a cura di Isaac Asimov*
trad. di R. Rambelli, A. Pollini e altri; Milano, Nord, "Grandi Opere," 1978

Questo quarto volume chiude per ora la serie delle grandi antologie della Nord, anche se già se ne annuncia una quinta. Va dato a Cesare quel che è di Cesare: anche questo volume è splendido, a parte, beninteso, gli interludi noiosi che Asimov infila dappertutto. Questo immenso e fittissimo volume contiene buona parte dei racconti e romanzi brevi che hanno ricevuto il premio Hugo — per chi non lo sa, una specie di premio Oscar della fantascienza — nel periodo compreso tra la metà degli anni Cinquanta e la metà degli anni Settanta. Anche qui è una sfilata di opere in genere validissime e in parte già conosciute, e valgono le considerazioni generali già espresse per gli altri volumi della collana. E cominciamo dal piatto più ghiotto di tutti: il capolavoro di Philip José Farmer, di cui si è già detto più volte in precedenza, un romanzo breve dal titolo *Riders of the purple wage* (in italiano *Il salario purpureo)*, che è un vero e proprio *Finnegan's wake* della fantascienza. La traduzione, che pur difficoltosa è una volta tanto eccellente, ha forse smussato qua e là il linguaggio

estremamente violento utilizzato da Farmer, ma la lettura resta comunque da sincope. Poi abbiamo ben cinque racconti di Harlan Ellison, che evidentemente è un vero collezionista di premi Hugo, il più noto dei quali è il celeberrimo *Pentiti Arlecchino, disse l'uomo del Tic Tac.* E ancora, ma qui torniamo al solito elenco di titoli e di autori *Sarchiapone* di Eric Frank Russel, *Diretto per l'inferno* di Robert Bloch (quello che ha scritto *Psycho* oltre ad essere stato lo sceneggiatore di Roger Corman per i suoi famosi film tratti dai racconti di Poe), e ancora *Scultura lenta* di. Theodore Sturgeon, e ancora racconti di Delany e Poul Anderson e George Martin e Fritz Leiber ecc. ecc. ecc.

Space Opera (antologia)
Space Opera, 1974 e *Space Odissey*, 1974
a cura di Brian W. Aldiss
trad. di R. Rambelli; Roma, Fanucci, "Enciclopedia FS," 1977

Porte sul futuro (antologia)
The History of SF Magazines, vol. I, 1974; vol. II, 1975
a cura di Michael Ashley
trad. di R. Rambelli, Roma, Fanucci, "Enciclopedia FS," 1978

Si tratta dei primi due volumi di una costituenda e forse un tantino pretenziosa *Enciclopedia della Fantascienza* che, nelle intenzioni dei due curatori della sezione SF della casa editrice Fanucci, S. Fusco e G. F. De Turris, dovrebbe costituire la base per ogni appassionato che si rispetti. Tralasciando ogni considerazione sulla realistica possibilità di condurre a termine un'operazione del genere, ci limitiamo a esprimere un giudizio su questi due volumi presi singolarmente, senza inquadrarli in progetti più ambiziosi. Si tratta certamente di due antologie estremamente interessanti, anche perché hanno, cosa tutt'altro che disprezzabile, un loro filo conduttore.

La prima, a cura di Brian Aldiss, noto scrittore e critico inglese, traccia brevemente una storia di quella particolare branca avventurosa della narrativa di fantascienza nota col nome di *space opera*, e presenta una selezione interessante di testi di autori più o meno noti scaglionati come epoca dal 1927 al 1977. Tra le cose migliori segnaliamo i racconti di Robert Sheckley, James Tiptree e Alfred Bester per quanto riguarda gli autori moderni e contemporanei, e il romanzo breve di Edmond Hamilton,

autore peraltro giustamente bistrattato in questo volume, che offre in questo caso un concentrato di avventure a cavallo del barocco e del kitsch ma che risulta molto piacevole alla lettura.

Il secondo volume è indubbiamente più interessante, anche se maggiormente per la parte critica, storiografica e iconografica che non per i testi che vi sono contenuti. Si tratta infatti di una storia "antologizzata" delle riviste dell'epoca primigenia della fantascienza, dal 1927 al 1947, estremamente documentata eppure non arida. I testi sono, ovviamente, per la maggior parte molto datati, e alcuni, in verità, riletti oggi sfiorano il ridicolo. Piaceranno comunque a coloro che amano ogni tanto un pizzico di antico. Non mancano però racconti che hanno retto bene al passare degli anni; ci riferiamo in particolar modo allo splendido *E vennero i ghiacci* di G. Peyton Wertenbaker, un autore della preistoria della SF; e anche ai racconti di Stanley Weinbaum e di Robert Bloch, noto — quest'ultimo — più come giallista e autore di racconti del terrore che come scrittore di fantascienza. Molto curata è la parte critica, che comprende anche un saggio di Armando Silvestri sulla narrativa fantastica in Italia fino al 1945, sicuramente troppo breve e forse incompleto, ma che comunque pone le basi per un discorso da fare, e indubbiamente interessante. Unico limite dei due volumi è quello di essere dedicati specificatamente agli addetti ai lavori; di qui anche la tiratura estremamente limitata e il prezzo non proprio accessibile.

Domani andrà meglio (antologia)
The New Improved Sun, 1975
a cura di Thomas M. Disch
trad. di T. Dobner; Milano, Longanesi, "Fantapocket," n. 18, 1977

Utopia e antiutopia sono temi insieme vicini e lontani dalla fantascienza, come abbiamo cercato di spiegare più diffusamente altrove in questo stesso libro. In questa antologia, significativamente curata da Disch, abbiamo modo di rendercene conto con testi più e meno interessanti, ma quasi tutti dignitosi. Ce n'è per tutti i gusti: dalle classiche prefigurazioni di società (o funzioni sociali) pressoché perfette, alle altrettanto classiche antiutopie, ai pezzi di impronta più "moderna" (non in senso cronologico, s'intende) che marcano la sempre crescente estraneità della fantascienza alla *querelle* fra sostenitori e detrattori dell'utopia. Fra i primi (fortunatamente in minoranza) citeremo *Il popolo di Prashad* di James

Keilty, in cui il classico viaggiatore descrive una nascosta utopia ecologica (alcune idee sembrano aver ispirato *Ecotopia* di Callenbach, pubblicato di recente in Italia da Mazzotta) e la descrive con una minuzia che ricorda quella di Tolkien; e l'irritante utopia educativa di Skinner, *Invece della croce il lecca-lecca* (tratto da *Walden Two)*, intriso di tutte le più stucchevoli teorie comportamentiste della psicologia americana. Della seconda schiera fa senz'altro parte *L'eroe come Licantropo* di Gene Wolfe, a cui l'inversione dei ruoli rispetto ai classici racconti dell'orrore conferisce una malinconia accattivante.

Ma i pezzi migliori dell'antologia fanno parte senz'altro del terzo gruppo. Non è possibile passare sotto silenzio né il *Due o tre cose che so di Buontempo* di Joanna Russ, che ha la stessa ambientazione del *Quando cambiò* fatto conoscere in Italia da "Robot" (solo una donna poteva ritrarre con tanta partecipazione e insieme tanto distacco un'utopia al femminile), né lo sconcertante *Piramidi nel Minnesota* dello stesso Disch, né gli aforismi e raccontini beffardi di *I cieli sottostanti* di John Sladek. Tutti pezzi che tratteggiano, ancora una volta, l'ambiguo rapporto tra realtà e finzione che la fantascienza moderna intrattiene.

Cristalli di futuro (antologia)

The New Tomorrows, 1971
a cura di Norman Spinrad
trad. di G. Montanari; Piacenza, La Tribuna, "Galassia," n. 211, 1976

È destino nel campo della letteratura fantastica che spesso le cose migliori appaiano in edizioni semisconosciute o di scarsa diffusione, oppure in collane da edicola (mentre un posto in edizioni prestigiose, molto accurate e di prezzo non indifferente, è altrettanto spesso riservato a bufale tremende). È questo il caso dell'antologia curata da Norman Spinrad, pubblicata nella collana "Galassia," una collana che fa sempre trepidare gli appassionati, che non sanno mai se e quando ne apparirà un nuovo numero. *Cristalli di futuro* è importante, perché è l'unica antologia minimamente organica sul fenomeno della *new wave.* Quello della *new wave* è stato finora l'unico scossone avvenuto all'interno della narrativa di fantascienza teso a allargare gli orizzonti espressivi, formali e di contenuto di questa forma letteraria, che molti dei suoi esponenti hanno spesso, con pervicace tenacia, tentato di trasformare in produzione di serie B. Gli autori della *new wave*, invece, e particolarmente un gruppo di pazzi

raccolti intorno alla rivista inglese “New Worlds,” che difatti è rapidamente fallita, hanno cercato di portare avanti, pur tra errori, cadute verticali di gusto e di intelligenza e infinite contraddizioni, un discorso coerente sulla necessità di non essere rigidamente costretti all’interno di una serie di regole e di codici rigidamente prefissati e sostanzialmente sclerotizzanti: un’operazione, insomma, parallela a quella attuata da Omette Coleman, Albert Ayler e dagli altri esponenti della *new thing* per quanto riguarda il jazz degli inizi degli anni Sessanta. Se questo fosse un 33 giri, sarebbe certamente di piacevole ascolto, anche se talvolta un po’ ostico all’orecchio dei non esercitati: bisogna aver sviluppato un certo gusto per apprezzare pienamente racconti come *Il giardino del piacere di Felipe Sagittaria* di Michael Moorcock, *Circolarizzazione di strutture audio visive condensate e rettilinee* di Michael Butterworth o *Il dannato figlio della giungla impasticcato* di Philip Farmer. Ma lo sforzo viene abbondantemente ricompensato.

Katherine MacLean, Marion Zimmer Bradley, Anne McCaffrey, Kate Wilhelm, Chelsea Quinn Yarbro, Ursula K. Le Gain

Donne del futuro

a cura di Pamela Sargent
da *Women in Wonder* e *More Women in Wonder,* 1974 e 1976
trad. di D. Cerutti; Roma, Savelli, “Cultura politica” 231, 1979

La prima antologia di racconti scritti da donne con protagonisti donne pubblicata in italiano è una scelta da due antologie di questo tipo pubblicate negli USA già da alcuni anni. L’operazione non appare francamente convincente: da un lato la scelta dei racconti non riesce ad evidenziare quegli elementi di innovazione narrativa, testuale e tematica introdotti da alcune scrittrici nel campo della SF; essa sembra, al contrario, voler testimoniare come anche la SF scritta da donne possa essere di buon livello, certo, ma non diversa da quella maschile, anzi quasi indifferente rispetto ad essa. Dall’altro il saggio introduttivo della Sargent è solo informativo, poco critico, e quasi nulla analitico, e fa sentire ancora di più la mancanza di un’introduzione, o di altro materiale critico, prodotto appositamente per l’edizione italiana (cosa che si sarebbe potuta fare anche in presenza di una scelta antologica così discutibile).

I racconti presentati coprono alcuni filoni “classici” della SF. In *Il popolo del vento* della Bradley troviamo una madre sola con il suo

bambino su un pianeta sconosciuto, alle prese con un popolo di alieni evanescenti. Il dopo-catastrofe si ritrova in *Falsa aurora* della Yarbro, che narra la storia di una mutante e di un perseguitato politico che uniscono i loro sforzi per tentare di sopravvivere in un'atmosfera di violenza e disperazione. C'è l'astronave con il suo carico umano alla ricerca di una nuova patria: *Contagio* della MacLean è la storia di un gruppo di coloni che devono affrontare la perdita della loro identità individuale per poter continuare a vivere.

C'è il futuro angoscioso e spietato dove tutto è spettacolo: la protagonista di *Bambola, sei stata grande* di Kate Wilhelm è un'attrice che lentamente verrà spogliata di ogni suo spazio intimo e privato, fino ad essere in scena ventiquattr'ore su ventiquattro, con l'aggravante che verranno trasmessi non solo i suoi movimenti e le sue parole, ma soprattutto le sue sensazioni e i suoi sentimenti. Il filone dell'espropriazione del corpo, dei cyborg, lo ritroviamo in *L'astronave che cantava* della McCaffrey, dove il cervello di una bimba nata anormale viene allenato per essere collegato al calcolatore di un'astronave. Ma anche un'astronave può innamorarsi e soffrire. Ursula Le Guin racconta come si comporta una rivoluzionaria vecchia e sola (quella stessa Odo di cui si parla in *I reietti dell'altro pianeta)* durante, appunto, *Il giorno prima della rivoluzione.* Tutti racconti, certamente, di buon livello quanto a capacità di invenzione e dignità stilistica. Ma nessuno di essi esprime il modo diverso, ambiguo e problematico, di rapportarsi al presente e di proiettarsi nel futuro che è la caratteristica della SF più interessante scritta da donne. Non si vede, peraltro, come questo aspetto avrebbe potuto essere documentato in una antologia da cui mancano, per esempio, la Tiptree e Joanna Russ (peraltro ampiamente citate nell'introduzione della Sargent). Rinunciare a presentare racconti più problematici, anche se magari criticabili, ma stimolanti, a favore di un discorso che punta tutto su una improbabile e in fondo poco interessante "parità" della SF femminile con quella maschile, non rende un buon servigio né alla SF né alla scrittura femminile.

Appendice

Le riviste di fantascienza in Italia

1. Quando si parla di fantascienza, è importante sottolineare come questo genere sia nato e si sia sviluppato in America a partire dagli anni Venti sui *pulp magazines*, pubblicazioni popolari abbastanza lontane dal concetto attuale di rivista, stampate su carta di infima qualità,[Nota1] di basso prezzo, grande formato, dalle copertine ingenue e coloratissime. Ancora oggi, nonostante la sempre crescente invadenza delle collane rilegate, le riviste (divenute nel frattempo un po' meno rozze) resistono con alterna fortuna, pubblicando materiale inedito e facendo conoscere nuovi autori. L'importanza di questo tipo di pubblicazioni nella storia della SF è evidenziata da un dato piuttosto singolare: anche se la massima popolarità del genere fu raggiunta negli Stati Uniti tra gli anni Trenta e i Quaranta, l'affermazione del libro rilegato di fantascienza risale soltanto alla prima metà degli anni Cinquanta.

Proprio per questo motivo, quando nel 1952 Mondadori decise di pubblicare fantascienza, la scelta cadde quasi obbligatoriamente su un prodotto da vendersi in edicola. Si puntò quindi su due iniziative parallele: una che proponesse la formula delle riviste americane, l'altra che affiancasse la già famosa collana dei "Gialli," ideata da Alberto Tedeschi, adottandone quello schema che il pubblico italiano aveva mostrato di gradire tanto. Tra l'ottobre e il novembre dello stesso anno uscirono così "Urania — avventure nell'universo e nel tempo" (ricordata oggi come "Urania-rivista") e "I romanzi di Urania."

La rivista presentava racconti più recenti, tratti per la maggior parte dall'americana "Galaxy," insieme a articoli vari, principalmente di divulgazione scientifica.[Nota2] L'iniziativa non trovava però un pubblico sufficientemente attento (la SF in Italia era una novità guardata quasi con sospetto) e durava soltanto un anno, chiudendo dopo quattordici numeri.

Lo stesso motivo, probabilmente, decretava la fine prematura di altre due pubblicazioni simili: “Scienza fantastica” (7 numeri dall’aprile ‘52 al marzo ‘53) e “Fantascienza” edita da Garzanti (edizione italiana di “The Magazine of Fantasy and Science Fiction”) ancora con 7 numeri, dal novembre ‘54 al maggio ‘55.

Diversa fortuna ebbero invece “I romanzi di Urania,” dai contenuti più accessibili, facenti leva sul *sense of wonder*, che riuscirono a imporsi in breve tempo rivolgendosi a un pubblico più vasto e eterogeneo, che spesso ricercava solamente qualche ora di evasione, alternando la fantascienza a altri generi avventurosi. Ancor oggi questa collana, che nel frattempo ha mutato il proprio titolo semplicemente in “Urania,” è la più seguita, la più amata e la più criticata del panorama fantascientifico nostrano.

Da un punto di vista tecnico si può definire “Urania” come una rivista: è infatti una pubblicazione periodica venduta esclusivamente in edicola, porta in copertina la data di uscita, gli arretrati vanno richiesti direttamente all’editore (ma in pratica bisogna ricorrere ai banchetti dell’usato), si possono trovare in appendice rubriche (varietà, *comics*, cruciverba, oltre alla famosa *Il marziano in cattedra*, che nei primi anni ‘60 proponeva brevi “esercitazioni” dei lettori), e ancora racconti e romanzi a puntate, oltre a contenere numerose inserzioni pubblicitarie. Da un punto di vista contenutistico, invece, mancando articoli, saggistica, attualità e tutti quegli ingredienti che fanno di una pubblicazione una rivista nel vero senso della parola, la si deve considerare come niente di più che una collana periodica di tascabili. Comunque, sulla scia di questo primo successo, nel giugno del 1957 apparve la prima imitazione: “I romanzi del Cosmo” dell’editore Ponzoni, che uscì per 10 anni con 202 fascicoli a periodicità variabile, rappresentando la più diffusa concorrente di “Urania.” Curata nei primi tempi da L. R. Johannis (pseudonimo di Luigi Rapuzzi, illustratore e scrittore) e da Tom Arno (a sua volta pseudonimo di Giorgio Monicelli, il curatore di “Urania”), questa pubblicazione rappresentava un’esasperazione dei difetti già riscontrabili in “Urania”: traduzioni scadenti, testi rimaneggiati e “tagliati,” ecc. Eppure non era raro trovare, accanto a cose illeggibili, alcuni buoni romanzi: ma la sua principale prerogativa fu quella di costituire una palestra di esercitazione per gli autori italiani, pubblicati volentieri purché sotto pseudonimo straniero.

Accanto a questo genere di pubblicazioni, comunque, videro la luce anche delle riviste che si avvicinavano di più al modello americano (a onta dei precedenti insuccessi), o che pubblicavano accanto a racconti anche

articoli e saggistica, spesso di livello accettabile.

Nel settembre del 1957 nacque “Oltre il cielo,” animata da Cesare Falessi e Armando Silvestri. Tradizionale rivista di grande formato, era dedicata in parte alla SF e in parte alla missilistica, riprendendo la formula della divulgazione scientifica accanto alla narrativa, formula che Campbell proseguiva ostinatamente sulle pagine di “Analog: science fiction/science fact” succeduta a “Astounding.” Su “Oltre il cielo” trovarono ampio spazio gli autori italiani, senza dover ricorrere a pseudonimi stranieri, e l’ambiente della fantascienza italiana ebbe un primo punto di riferimento attorno al quale organizzarsi. Con tredici anni di attività (la pubblicazione è cessata nel febbraio del ‘70) e con 154 numeri, è stata senz’altro la più longeva iniziativa nel campo. Inoltre, caso veramente unico, per due anni (nel ‘58 e nel ‘59) ne fu fatta un’edizione in lingua francese. Al contrario di “Urania-rivista,” “Oltre il cielo” mostrò una certa coerenza nella scelta dei racconti, che, pur rimanendo nella tradizione della *hard-boiled science fiction* privilegiando il genere avventuroso e epico, conservavano il senso “positivo” della scienza in perfetta sintonia con gli articoli divulgativi.

Oltre alle già citate “Scienza fantastica” e “Fantascienza,” le altre iniziative di questo genere ebbero scarso successo. Fra queste è da ricordare “Galaxy,” edizione italiana dell’omonima rivista americana, che pubblicava soprattutto SF sociologica, allora in auge negli USA ma poco gradita in Italia (infatti qui il suo “momento magico” venne quando in America era già tramontata). Tuttavia resistette per 6 anni, dal ‘58 al ‘64, contribuendo non poco a modificare i gusti del pubblico, che pian piano cominciò a staccarsi dal frusto cliché avventuroso. Ma i frutti di questa evoluzione li colsero Fruttero e Lucentini, che riuscirono a imporre la *social science fiction* dalle pagine di “Urania,” alla cui direzione erano pervenuti nel 1962. A questo mutamento di gusto non fu estranea “Futuro,” la coraggiosa rivista fondata e diretta da Lino Aldani, Massimo Lo Jacono e Guido Raiola, che portò avanti un discorso piuttosto impegnato e originale, presentando, sia nella sezione narrativa che in quella saggistica, materiale italiano o comunque non americano, ma che ebbe breve vita, restando in piedi per soli 7 numeri; o anche “Gamma,” che nonostante la cura con cui era preparata e l’attenzione nella scelta dei testi e nella fedeltà delle traduzioni, dovette chiudere dopo 27 numeri, gli ultimi dei quali presentavano romanzi completi, ricalcando la formula “Urania” (una triste resa senza condizioni) e abbandonando la raffinata impostazione iniziale. Ma la palma d’oro per la brevità della vita di una

rivista tocca senz'altro alla recente "Fantascienza" dell'editore Ciscato. Curata da Maurizio Nati e Sandro Pergameno, a parte alcuni difetti d'assestamento (dovuti alla mentalità un po' "fanzinista" dei curatori), prometteva di diventare una rivista estremamente interessante e vivace. Ma grazie all'imperizia e alla disinvoltura dell'editore, ne uscirono tre soli numeri, dal maggio all'ottobre del '76.[Nota3]

Le vicende parallele di queste riviste potrebbero far pensare ad un rifiuto netto da parte del pubblico. Analizzando invece le cause del loro fallimento, si nota come siano spesso intervenuti anche fattori di ordine organizzativo, che ritroviamo spesso in agguato dietro l'angolo (come i *bug eyed monsters* di certi racconti) nella breve storia della fantascienza in Italia. Il primo posto nella lista spetta a gravi problemi di distribuzione. Il numero alquanto esiguo dei lettori abituali e il loro irregolare concentramento impone tirature piuttosto elevate (circa 20 000 copie) per poter coprire tutto il territorio nazionale. La distribuzione inoltre viene effettuata poco razionalmente, in modo meccanico, e è causa di una dispersione inutile di copie, senza raggiungere efficacemente il pubblico reale o potenziale. Nel caso di "Futuro," fu addirittura il fallimento del distributore a costringere gli editori a sospendere le pubblicazioni.[Nota4]

Un secondo motivo è da ricercare paradossalmente nella mancanza di una redazione che prepari la rivista. Spesso si nomina un direttore o curatore che, oberato di compiti e responsabilità, deve pensare a mettere insieme la rivista, occupandosi di una miriade di problemi tecnici, tenendo i contatti con i numerosi collaboratori esterni (traduttori, saggisti, ecc.) e cercando di coordinarne gli sforzi. Compito a volte sovrumano, che costringe a preparare un numero per volta vivendo alla giornata, senza poter impostare una linea precisa da seguire o sviluppare. Spesso infatti, dopo i primi tempi, o ci si accontenta di un prodotto scadente e un po' raffazzonato, o si alternano fascicoli di rivista "ortodossa" a altri in cui vengono presentati romanzi completi (che non richiedono lavoro di redazione), con l'unico scopo di mantenere inalterata la periodicità. D'altra parte, quando più di una persona si è occupata della stessa rivista, la troppa passione e l'entusiasmo hanno portato spesso a dissapori interni, e a volte allo scatenarsi di feroci faide tipiche del *fandom* italiano e non,[Nota5] che mettevano ugualmente in pericolo la normale pubblicazione e diffusione di un prodotto perlomeno accettabile.

Questi problemi sono stati nella maggior parte dei casi i reali presupposti del fallimento di numerose iniziative anche valide e

interessanti, che si erano conquistate l'affetto del pubblico più attento nel tentativo di rispondere alla esigenza (a volte male espressa e perciò male interpretata) di un mezzo che garantisse una migliore e più consapevole fruizione del fantastico in genere. E ancora oggi non si è riusciti a superare queste non insormontabili difficoltà, che contribuiscono in maniera rilevante a mantenere esiguo il numero di riviste sul mercato e piuttosto precaria la loro stessa esistenza.

2. Passato il periodo di grossa crisi della SF alla fine degli anni Sessanta,[Nota6] al quale sopravvissero solo "Urania" e la piacentina "Galassia," l'editoria ricominciò a interessarsi del genere con rinnovato vigore. L'interesse si appuntò su collane di libri rilegati, nel tentativo di assicurarsi un pubblico "fedele" anche se ancora esiguo, che mettesse al sicuro da altre eventuali crisi e dalle oscillazioni delle mode, e ben presto il successo di queste iniziative portò a parlare apertamente (e affrettatamente) di *boom.* Ma, nonostante questi primi successi in libreria, il mercato della fantascienza restava troppo ristretto per assicurare l'esistenza alle riviste, e la situazione nelle edicole rimaneva da congiuntura.

Dopo il '75, però, alcuni avvenimenti in margine alla SF stessa, favoriti da operazioni commerciali condotte con notevole disinvoltura (si vedano i fenomeni "socio-culturali" di *Guerre stellari* e *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, ai quali la cultura borghese ha dedicato attenzioni non al di sopra di ogni sospetto) davano al genere fantastico e fantascientifico una popolarità nuova. I giudizi sono contrastanti: c'è chi parla di moda indotta, di interesse gonfiato artificialmente, e c'è chi annuncia gongolante il "riflusso" dalle prime pagine dei quotidiani; resta comunque il fatto che questo nuovo interesse, reale o fittizio che sia, ha avuto ripercussioni anche nel campo delle pubblicazioni periodiche vendute in edicola e, in misura più limitata, delle riviste vere e proprie.

Alcuni dati confermano questo fenomeno: "Urania," per esempio, passata a periodicità settimanale, ha raggiunto una tiratura di 160.000 copie mensili e è previsto per il '79 un fatturato di circa 2 miliardi e mezzo.[Nota7] Al di là di queste cifre, comunque, il numero delle testate presenti in edicola resta sempre esiguo.

Mondadori, oltre a "Urania" e a diverse raccolte o ristampe di romanzi in qualche modo definiti "classici" ("Millemondi" e "Classici Fantascienza," p. es.) ha varato nel '78 l'edizione italiana della "Isaac Asimov's Science Fiction Magazine," passata nel giro di un anno da

trimestrale a bimestrale. Questa più intensa frequenza di pubblicazione è dovuta in parte a una politica perseguita nei confronti della SF in genere dall'editore (come sempre, molto abile nel cavalcare l'onda del flusso come del riflusso), e in parte al titolo, mantenuto originale in inglese con la dicitura "edizione italiana": si sa che Asimov "vende."[Nota8] Anche per questo periodico vale il discorso fatto per "Urania": tecnicamente è una rivista (oltretutto è la traduzione di una rivista americana, dalla quale non si discosta neanche nella parte grafica, né nel titolo), ma anche qui mancano gli ingredienti essenziali di una "vera" rivista. In definitiva, sebbene abbia il pregio di presentare autori poco noti e interessanti, e materiale nuovo che altrimenti arriverebbe in Italia con alcuni anni di ritardo, la "Isaac Asimov's ecc. ecc." non è che la semplice traduzione di un prodotto d'oltreoceano senza aggiunte, rielaborazioni o manipolazioni, con gli equivoci a volte divertenti che ne conseguono.[Nota9]

Un'altra rivista-non-rivista presente in edicola è "Galassia." Nata nel gennaio del '61, veniva ad affiancare l'asfittica "Galaxy," pubblicando inizialmente soprattutto romanzi, dal momento che questa sembrava essere l'unica formula accettata di buon grado dal pubblico.

Curata via via da Roberta Rambelli, da Ugo Malaguti, da Vittorio Curtoni e Gianni Montanari, e oggi dal solo Montanari, "Galassia" ha risentito di volta in volta dei gusti dei responsabili, ma ha sempre presentato contenuti piuttosto validi e ha sempre cercato di dare un panorama più ampio della produzione fantascientifica, pubblicando anche autori italiani. Pur imitando la formula di "Urania," è un prodotto senz'altro più interessante e maggiormente curato: romanzi e antologie scelti con un certo criterio, traduzioni più fedeli e meno sciatte, oltre a presentare saltuariamente una serie di rubriche in appendice che giustificano almeno in parte la definizione di rivista. Ciononostante la sua tiratura resta molto bassa, soprattutto se confrontata con la vitalità della rivale mondadoriana. La scarsa affermazione di un prodotto pur valido, dovuta più che altro agli scarsi mezzi della CELT, la piccola casa editrice di "Galassia," conferma come, al di là della ricerca di una formula particolarmente gradita al pubblico, molti altri fattori estranei alle qualità letterarie influenzino in modo determinante l'andamento di una rivista.

Se non è azzardato dire che le difficoltà e la scarsa diffusione di "Galassia" sono un dato effettivamente negativo per la SF, bisogna dire altresì che, paradossalmente, il nascere e il moltiplicarsi di altre pubblicazioni non sono certo fattori positivi. E d'altra parte è la naturale

conseguenza della nuova e superficiale popolarità di cui gode la fantascienza, l'altra faccia della medaglia di un successo che ha spinto numerosi operatori, forse economici, senz'altro non culturali, a sfruttare il momento positivo invadendo il mercato con prodotti di infima qualità. Collane periodiche, riviste e pseudo-riviste che oggi sono in edicola e domani non esistono più; una miriade di pubblicazioni che nascono e muoiono come mosche, impegnate in una eterna lotta per la sopravvivenza. Col solo risultato di rendere la vita difficile anche alle pubblicazioni più serie e motivate, che si vedono sottrarre (anche se per poco tempo) lettori e materiale.

È difficile anche solo dare un elenco esauriente di questo sottobosco di pubblicazioni, che quando non si limitano a essere a un livello di assoluta illeggibilità, contrabbandano valori morali, politici e sociali decisamente opinabili. Pubblicazioni che vanno dalla rivista, o meglio dalla *fanzine* più o meno professionalizzata, come "Verso le stelle" (quella della "fantascenza" senza la *i)*, a collane come "Perry Rhodan," composta da una quantità interminabile di romanzi della stessa serie (dove sempre gli stessi personaggi recitano a soggetto, come nella Commedia dell'Arte) e il cui contenuto reazionario è universalmente riconosciuto, ma che tuttavia (o proprio per questo?) in Germania e negli Stati Uniti hanno avuto un successo economico non indifferente.

Parallelamente a queste edificanti iniziative, per fortuna, nasceva quasi per caso "Robot." Concepita come le altre per sfruttare il periodo economicamente positivo per la fantascienza, l'apparizione di questa rivista rappresenta invece, visto a posteriori, un evento molto importante.

Sotto la direzione di Vittorio Curtoni, che nel frattempo aveva lasciato "Galassia," il primo fascicolo compariva nelle edicole nell'aprile del 1976. Nell'editoriale di questo primo numero Curtoni scriveva: "Credo che a tutti i lettori saranno subito evidenti i motivi di novità, le idee diverse che la nostra iniziativa propone. Se abbiamo voluto che 'Robot' fosse così, con un'ampia sezione di saggistica e informazione a fianco della narrativa, è perché crediamo che sia giunto il momento di proporre al pubblico italiano la vera formula della rivista. Confezionare ogni mese un fascicolo che sia solo la traduzione di un romanzo o di un' antologia, anche tenendo un buon livello qualitativo, non è poi molto difficile; ma così si perde una notevole fetta della capacità d'informazione che la fantascienza implica."

La rivista, infatti, pubblicava oltre ai racconti, interviste con vari autori, saggi, rubriche, un panorama internazionale di notizie (il più delle volte

tratte dalla americana “Locus”), profili degli autori con bibliografie essenziali, articoli che toccavano settori della SF (cinema e fumetti) che fino a allora venivano presi in scarsa considerazione.

Ma la “gestione Curtoni” non si è limitata a questo: attraverso le rubriche “Opinioni” e “Contropinioni” i lettori esprimevano giudizi, spesso contrastanti tra loro, su problemi spontaneamente nati dalla lettura della rivista, o proposti provocatoriamente dagli articoli di Remo Guerrim, che comparivano nella rubrica “Polemiche.” Questi spazi, assieme alla posta (“Fantalettere”) costituivano i mezzi coi quali si tentava un dialogo reale e concreto col pubblico. Si cercava di provocare il lettore e di farlo partecipare attivamente, tentando così un rapporto di collaborazione con la base.

Veniva così tastata, mettendola a nudo, la presunta “asetticità” della fantascienza, e nascevano roventi dispute su argomenti considerati “tabù”: la politica, il sesso, il ruolo della donna; né venivano risparmiate strutture, tradizioni e santoni tipici del *fandom* italiano, che sembravano non essere stati toccati dal passare del tempo e dal fluire di avvenimenti che avevano modificato il mondo quotidiano. La rivista procedeva e prosperava (così si pensava) fra dibattiti, polemiche, saggi abbastanza approfonditi, con un sapore di novità euforizzante. Comparivano in edicola i numeri speciali, che pubblicavano antologie varie, e arrivava anche Giuseppe Lippi in redazione a dare man forte. Tutto sembrava procedere per il meglio. Ma la rivista era forse troppo coraggiosa, troppo “spostata a sinistra,” troppo spregiudicata, troppo sensibile ai problemi e alle esigenze dei lettori, per essere anche *remunerativa?* In realtà, i pregi e i limiti di “Robot” erano gli stessi del suo direttore, che oltre a essere un appassionato cultore del genere è un uomo di buona cultura e di discreta verve polemica, con idee dichiaratamente marxiste, onestamente convinto di potersi gestire autonomamente uno spazio, sia pur piccolo, per esprimere alcune di queste sue idee, anche a costo di andare controcorrente e di farsi dei nemici irriducibili. Questo finì con l’infastidire l’editore che, affetto da mania accentratrice (come molti altri editori nostrani), dava un violento colpo di timone e riprendeva più strettamente il controllo della rivista, adducendo come motivo un forte calo nelle vendite (ma si conoscono solo i dati relativi alla tiratura, e anche questi “ufficiosi”). In breve tempo Curtoni era costretto a andarsene, per la gioia dei suoi molti nemici, e la rivista si trasformava in una collana periodica di antologie preconfezionate oltre oceano, che di volta in volta presentavano il meglio di questo o di

quell’autore o dell’annata, redatte in USA da D. A. Wollheim. Scomparivano le rubriche e gli articoli (quasi totalmente) e scomparivano gli autori italiani fino a allora pubblicati regolarmente e infine, nell’aprile del ‘79, veniva giubilato anche Lippi, mentre la tiratura si stabilizzava sulle 10000 copie mensili, contro le 20000 iniziali. Epilogo recente, ma secondo un copione tristemente noto. Ora “Robot” ha cessato la pubblicazione, ma pare che siano in cantiere nuove iniziative per sostituirla.

Chi invece è riuscito a salvarsi dalle smanie accentratrici degli editori è Ugo Malaguti, direttore della rivista “Nova SF,” dato che l’editore in questione (per chi non lo sapesse) è sempre lui. Dobbiamo ricordare che Malaguti è anche scrittore, saggista e critico, traduttore, recensore e… peccato che non sappia disegnare! Al di là delle incredibili energie e della grande passione di Malaguti, che a volte sembrano perfino eccessive, bisogna riconoscergli il coraggio innegabile di varare un’iniziativa simile in un periodo buio per la SF come il ‘67, anno in cui “Nova SF” vide la luce. Primogenita pubblicazione della Libra (la casa editrice di Malaguti, appunto); veniva inizialmente venduta solo per corrispondenza, finché nel 1976 la si comincia a distribuire in libreria. La scelta della vendita per corrispondenza, dettata da mancanza di fondi e non da snobismo (come insinuano i soliti maligni), non è l’unica caratteristica insolita di questa rivista, che, tra l’altro, ha l’aspetto di un libro (e un prezzo molto elevato, di conseguenza.)

“Nova SF” presenta racconti e romanzi brevi (anche se alcuni autori sono un po’ troppo ripetuti, come le “scoperte” di Malaguti, la Brackett e l’astro nascente (?) Tanith Lee) e molti autori italiani sono stati ospitati sulle sue pagine; compaiono articoli e saggi (a volte) interessanti, anche se i nomi dei critici sono sempre gli stessi. Un numero speciale, fra l’altro, è stato dedicato interamente alla narrativa italiana. Un tentativo abbastanza serio, anche se rischia di diventare un po’ ripetitivo, che negli ultimi due anni ha visto la propria periodicità diventare sempre più irregolare e gli ultimi numeri sempre più distanziati nel tempo.

Siamo comunque ben lontani dal livello di certe riviste francesi (per citare un paese dove la SF non è nata ma vi prospera) il cui apporto critico è veramente anni-luce avanti a quello delle nostre, che ignorano perfino l’esistenza di un critico del calibro di Darko Suvin.

Ma la necessità di una “vera” rivista di fantascienza, che affianchi alla narrativa anche critica e saggistica in misura più o meno copiosa, sembra

sia sentita in Italia da non più di 10000 persone (almeno nelle forme viste finora), il che per ovvie ragioni di mercato sconsiglia gli editori dal prendere in considerazione una fascia così esigua di pubblico, oltretutto a volte fanatico e ipercritico. Dovendo fare i conti con grossi problemi di costi tipografici e distributivi, una rivista del genere, con 10000 copie di tiratura, dovrebbe costare intorno alle 2 000 lire, con conseguente dimezzamento della potenzialità di vendita: per cui si risolverebbe ancora in un fiasco commerciale. Secondo alcune stime, l'optimum è rappresentato da una tiratura di 3 000 copie al prezzo di copertina di 2 500 lire (il che è poi il caso di "Nova SF"). A questo prezzo gli editori preferiscono però pubblicare un libro (e è per questo che "Nova" ora esce più di rado), magari corredato da una ampia sezione critico-informativa, in quanto la "vita" del libro è nettamente superiore — anche di alcuni anni — a quella della rivista, sia pure trimestrale.

In questo "vuoto" editoriale si inserisce, illudendosi di colmarlo, il fenomeno delle *fanzines*, rivistine amatoriali che eludono i problemi sopra indicati grazie a diversi fattori concomitanti:

a) il ricorso a sistemi come ciclostile e offset (non avendo esigenze estetiche) che consentono di risparmiare fino al 70% sui costi di stampa;

b) il lavoro gratuito dei collaboratori, paghi di poter esprimere liberamente le proprie opinioni;

c) la distribuzione pure gratuita, effettuata dagli stessi collaboratori con l'aiuto di amici e parenti.

Naturalmente con un *budget* così ristretto non è possibile presentare altra narrativa che non sia del più elementare livello dilettantesco: i diritti di pubblicazione per racconti di autori affermati costano parecchio, per cui si è costretti a ripiegare su prodotti… caserecci che almeno hanno il vantaggio di essere gratuiti. Così queste *fanzines* finiscono per pubblicare solo saggistica, o meglio solo stucchevoli polemiche su questo o quel romanzo, su questo o quell'autore.

Il *fandom* attivo italiano non è numeroso, anche se molto litigioso: circa un centinaio di persone, forse duecento. Costoro sono già tutti editori o collaboratori di varie *fanzines:* questo fenomeno di frazionamento è dovuto al fatto che ogni *fan* è convinto di conoscere la SF meglio di chiunque altro, e non è per niente disposto a avallare le interpretazioni altrui. Da qui la decisione di pubblicare in proprio la rivista che si desidererebbe leggere, e che nessun altro ovviamente potrebbe fare. Perché in realtà non è ai 10000 lettori potenziali che essi si rivolgono, e nemmeno

agli altri esponenti del *fandom*, ma a se stessi, in un desolante vaniloquio. Il modello della “rivista a misura individuale” può sembrare senz’altro ridicolo, ma corrisponde purtroppo alle attuali tendenze: basta prendere una *fanzine* qualunque e leggerne gli sproloqui per rendersene conto.

Ovviamente non è che pubblicazioni di questo tipo possano ovviare alla cronica mancanza di strumenti critici di cui soffre da sempre la fantascienza in Italia, dato che, come abbiamo visto, (a parte il tentativo di “Robot”, riuscito solo in parte) le poche vere riviste apparse nel nostro paese non hanno mai affrontato il problema se non superficialmente e in modo talmente asettico da perdere ogni contatto con la realtà sociale del nostro tempo.

Silvano Barbesti e Piero Fiorili

Note a “*Le riviste di fantascienza in Italia*”:

[1] La carta è tanto più pregiata quanto meno polpa di legno contiene: la carta dei *pulps*, come suggerisce il nome, ne conteneva in misura notevole. Nel periodo tra le due guerre gli editori Sonzogno e Nerbini tentarono, senza molta fortuna, di affermare anche in Italia questo tipo di editoria popolare. L’esperimento terminò quando Mondadori trovò, col “Giallo,” una formula più evoluta (e soprattutto autarchica…) che riscosse immediato successo. [torna]

[2] La filosofia di “Urania-rivista” era simile a quella di “Astounding Stories,” la più prestigiosa rivista americana, il cui direttore J. W. Campbell era un fanatico propagandista della “fede tecnologica.” Secondo lui la SF doveva trasmettere alla gente fiducia e entusiasmo per la scienza e il progresso tecnologico, come d’altronde sosteneva prima di lui con maggior ingenuità Hugo Gernsback, fondatore nel 1926 di “Amazing Stories” e della fantascienza moderna. Ma dopo Hiroshima, Bikini, Eniwetok, la fiducia cominciò, in molta gente, a vacillare. Molti nuovi scrittori si fecero interpreti di questa sfiducia (non tanto nella scienza, quanto nell’uso che se ne fa), dando inizio all’era della *fantascienza sociologica*, che ebbe in “Galaxy” il suo punto di riferimento. L’incongruenza di “Urania” fu proprio di pubblicare racconti post-tecnologici accanto a articoli scientifici improntati a un ingenuo ottimismo. [torna]

[3] L’editore (?) Ennio Ciscato non era nuovo a questi exploit. Nel 1973 dovette chiudere dopo pochi numeri “Sorry,” una rivista di fumetti e fantascienza che aveva per punto di riferimento “Linus”. [torna]

[4] Il caso può sembrare assolutamente eccezionale, e infatti è abbastanza insolito, in quanto il distributore (come tutti gli intermediari) rischia ben poco del suo: le copie vendute vengono pagate all’editore solo dopo aver incassato dalle edicole, mentre quelle invendute vengono rese senza alcun addebito. Il compenso del distributore si aggira sul 20% del prezzo di copertina e è più che sufficiente per coprire le spese di propaganda e spedizione. Tuttavia, quando il distributore per diversi motivi dovesse fallire (e a volte non sono estranei motivi politici, come nel recente caso dell’AR&A) l’editore rimane “scoperto” per l’importo complessivo di due

o anche tre numeri della rivista: il che può voler dire anche alcune decine di milioni. Non c'è da stupirsi quindi che, pressati da tipografi e altri fornitori, molti piccoli editori vengano trascinati nel fallimento assieme al distributore. [torna]

[5] L'estrema litigiosità degli appassionati di fantascienza è proverbiale. Ma i dissapori tra Falessi e Silvestri a "Oltre il cielo," o tra Malaguti e la Rambelli quand'erano alla CELT, sono ancora poca cosa in confronto alle "guerre" che combatterono tra loro i "fanzinisti" per questioni obbiettivamente irrilevanti, e alle quali partecipano volentieri anche professionisti come lo stesso Malaguti. Trombe, trombette, tromboni sfiatati levano ancora oggi le loro stridule voci per difendere o condannare scelte o esclusioni decretate anche vent'anni or sono. In questo campo, se ti fai un nemico, è per sempre. [torna]

[6] A questa crisi non è estranea ovviamente la contestazione studentesca e giovanile in genere, che attraverso la scoperta del "politico" favorì per alcuni anni la vendita delle opere di saggistica, provocando la recessione di tutti i generi narrativi (e in special modo quelli ritenuti di "evasione") attribuibili, anche ingiustificatamente, alla sfera del "privato". [torna]

[7] Cfr. *La gallina dalle uova d'oro*, in "Un'ambigua utopia," n. 2, Milano, 1979. [torna]

[8] Il talento di Asimov come *press-agent* di se stesso è perfino superiore a quello non disprezzabile di narratore e divulgatore scientifico. Il "Corriere della sera" gli ha fatto perfino l'onore (?) di farlo intervistare da Roberto Gervaso (21-7-1979, terza pagina): adesso si che è uno di "quelli che contano!"… [torna]

[9] Nell'editoriale del secondo numero, Asimov discorreva amabilmente col lettore, dando consigli su come diventare scrittori di fantascienza e invitando (con qualche precauzione) a mandargli manoscritti. In fondo alla pagina la solerte e esigua redazione (o forse il traduttore?) aggiungeva una postilla nella quale si dava, "per quei lettori che volessero raccogliere l'invito di Asimov," l'indirizzo del suo editore americano. Paradossalmente, cioè, potremmo sperare di leggere qualcosa su un autore di casa nostra soltanto se questa opera venisse pubblicata prima negli Stati Uniti, e ne leggeremmo comunque non la versione originale, ma quella ritradotta dall'inglese! [torna]

Il mercato librario in Italia

Il problema di come “vestire” la fantascienza si presentò agli editori fin dal nascere delle prime pubblicazioni. Considerate le incognite che il lancio di un genere nuovo (germogliato in una cultura che — grazie al fascismo — ci era allora pressoché sconosciuta) comportava, la scelta cadde inizialmente sulla formula della rivista, come sappiamo, valutando anche il fatto che in questo modo si usufruiva di una rete distributiva (le edicole) per molti versi preferibile a quella delle librerie. Il vecchio Arnoldo Mondadori era convinto, non a torto, che l’edicola rappresentasse per la stragrande maggioranza del pubblico l’unico punto di contatto con la carta stampata. Negli anni Cinquanta le librerie erano frequentate da un’élite culturalmente emancipata, mentre erano disertate dal resto del pubblico, intimorito dal volto austero della cultura ufficiale. Questo problema non esisteva per le edicole, che da sempre offrivano, accanto ai quotidiani, pubblicazioni più amene e disimpegnate, cioè *popolari*, nel senso deteriore del termine.[Nota1] Tutto ciò avrebbe dovuto imporre, come già era accaduto in USA, la pubblicazione a puntate dei romanzi, in quanto le riviste (per tradizione se non per definizione) sono i *media* per eccellenza dell’opera breve: la *short story* e la *novellette*.[Nota2] Ma, negli USA, proprio in quel periodo l’esigenza di veder raccolti in un unico volume i romanzi e i “cicli” apparsi a puntate sulle riviste, stava portando all’affermazione del libro rilegato. Poiché in questa forma era raccolto il meglio della SF dell’epoca (o “degli anni d’oro” secondo una definizione cara a Asimov), sarebbe stato stupido da parte degli editori italiani non tenerne conto.

Trovata dunque una formula di compromesso, cioè il romanzo completo pubblicato in volumetto tascabile da vendersi in edicola, rimaneva uno scoglio insuperabile: dovendo mantenere inalterato il prezzo

(e quindi il numero delle pagine) di ogni numero, bisognava fare i conti con la lunghezza, a volte eccessiva, delle opere da pubblicare.

Infatti, per i romanzi più lunghi “Urania” (presto imitata da altri) ricorreva a corpi tipografici più piccoli e, ove questo non fosse sufficiente, procedeva a quelle orrende mutilazioni e “condensazioni” che sono oggi il principale capo d’accusa contro l’altrimenti veneranda testata mondadoriana. Ma a questo punto, verificata la preferenza del pubblico nei confronti del romanzo, sarebbe stato logico attendersi dagli editori quel piccolo passo che separava la fantascienza dal libro vero e proprio, che libero da vincoli di prezzo (e quindi di mole) avrebbe evitato un simile scempio. In effetti, Mondadori fece qualcosa in tal senso, inserendo un paio di titoli di SF nella collana economica BEM, ma ottenne risultati così deludenti da pregiudicare per anni ogni altra iniziativa del genere. Né fanno testo i volumi della collana “Medusa” *1984*, *Cronache marziane* e *Gli anni della Fenice* (ovvero *Fahrenheit 451)* che vennero presentati come opere di letteratura moderna anglosassone, al di là della loro appartenenza a un determinato “genere.” In realtà, abbandonare l’edicola per puntare sul solo pubblico delle librerie era un rischio che nessun editore pareva disposto a correre, perché il carattere *popolare* della narrativa di fantascienza non attraeva affatto la clientela un po’ snob dei librai. Parve che i tempi fossero maturi quando Einaudi pubblicò l’ormai mitica antologia *Le meraviglie del possibile*, incaricando Sergio Solmi di redigere una dotta prefazione che costituisse, oltre a un attendibile pedigree letterario, una valida base per la futura critica “impegnata.” Contemporaneamente Feltrinelli presentava i *14 racconti di fantascienza russa*, con notevole eco negli ambienti culturali di sinistra, galvanizzati dal successo delle prime imprese spaziali dell’URSS.[Nota3] Ma tutto si esaurì in un fuoco di paglia: l’establishment culturale, dopo un attimo di tiepido interesse, rigettò la fantascienza nel suo ghetto.

Occorse un altro decennio perché l’Editrice Nord, acquistata la testata “Cosmo” da Ponzoni e grazie a una politica editoriale di massima serietà, riuscisse a sfatare il mito dell’inaccessibilità della SF alle librerie. A metà di quel decennio si era verificata intanto una svolta “storica” per l’editoria: approfittando di una legge a dir poco comica sulla stampa periodica, Mondadori trovò il modo di unificare il doppio mercato edicola/libreria[Nota4]: nasceva la fortunatissima collana “Oscar,” ben presto imitata da quasi tutti gli editori maggiori: Longanesi, Garzanti, Feltrinelli e più tardi Rizzoli (che resuscitava la vecchia BUR), Bompiani, Mursia ecc.

Perché questa corsa al tascabile “periodico”? Perché appunto il volume può usufruire di una capillare diffusione nelle edicole (anche nei piccoli centri dove non esistono librerie) e *contemporaneamente* essere presente anche in libreria. Si eliminano così gli svantaggi tradizionali del mercato dei periodici: breve permanenza nei punti di vendita, rientro a volte massiccio dell’invenduto, vendita troppo sporadica degli arretrati; e questo semplicemente prolungando la vendita (praticamente per anni) attraverso il classico canale delle librerie. E naturalmente anche i limiti tradizionali del mercato librario (diffusione limitata, pubblico meno numeroso — benché crescente con la progressiva acculturazione delle masse) vengono in tal modo superati.

Di questa trovata si servì anche la Nord per la collana “Cosmo Argeato,” che rimane quindi una testata “periodica” come ai tempi di Ponzoni, e più precisamente per “Cosmo Oro” che risulta essere addirittura un supplemento a “Cosmo Argento”! Apparentemente superati gli ostacoli, l’ultimo decennio vede quindi un continuo fiorire di nuove collane librarie, che cominciano a occupare un cospicuo spazio nelle librerie. Ma anche qui non sono tutte rose e fiori: alcuni editori che evidentemente credevano bastasse la parola fantascienza in copertina per vendere più libri, si sono accorti ben presto di quanto fosse in realtà difficile conquistarsi uno spazio in un mercato di proporzioni tutto sommato molto ridotte.

Va tenuto presente, infatti, che la parte del leone in questo mercato la fa ancora e sempre “Urania,” e più a danno del settore librario che di quello, davvero esiguo, delle riviste; e questo a causa della spiccata preferenza del pubblico per il romanzo, che dovrebbe avere nel libro il suo veicolo naturale, ma che le false riviste riescono a offrire a prezzo inferiore a scapito della qualità: traduzioni approssimative (e “tagliate”), nessun supporto critico-informativo, confezionamento scadente. Eppure, a fronte del fallimento di oltre 40 testate di riviste, tra vere e false, con una media di quattro numeri di vita, assistiamo ugualmente all’affermazione del libro, sia “periodico” che tradizionale.

Se confrontata con quella delle riviste, la situazione in questo settore appare rosea, in quanto la percentuale di insuccessi è certamente più bassa, ma le conseguenze di questi insuccessi coinvolgono, tra gli altri, i librai, che per questo motivo dimostrano generalmente scarso entusiasmo per la fantascienza.[Nota5] Nonostante gli sporadici insuccessi, si può affermare che il libro di fantascienza si è radicato ormai nel mercato meglio della rivista e della falsa-rivista (“Urania” esclusa)? Sarebbe una conclusione

affrettata, in quanto la dinamica di mercato non ci chiarisce che due punti: le preferenze accordata al romanzo nei confronti della narrativa breve, e lo scarso interesse per la critica e la saggistica di fantascienza.

Per vedere dì trarre qualche altra indicazione, si può tentare una rapida panoramica delle pubblicazioni oggi esistenti. Tra le case editrici specializzate, è doveroso citare per prima la Nord, che, come abbiamo visto, è stata la prima a entrare stabilmente in libreria, e che con quasi un miliardo di fatturato è seconda solo al colosso Mondadori. Queste le collane: "Cosmo Argento" pubblica inediti, alcuni buoni e altri meno, comunque di buon livello generale e con discreto successo di vendita; "Cosmo Oro" ristampa in edizioni integrali e accuratamente tradotte opere già apparse su "Urania," "Galassia," "Cosmo" Ponzoni; molto apprezzata dai lettori, è la collana più venduta; "Narrativa d'Anticipazione," pubblica inediti di particolare valore letterario. Benché sia l'unica collana commercialmente passiva, è il fiore all'occhiello dell'editore; "Fantacollana" è l'unica collana in Italia dedicata esclusivamente al *fantasy*, per cui la discreta vendita è favorita dalla mancanza totale, o quasi, di concorrenza; "Grandi opere," ponderose antologie, traduzioni di quelle americane confezionate dai più noti scrittori. Offerte a un prezzo relativamente basso, escono al ritmo di una all'anno, attesissime dai lettori.

E inoltre, altre collane di saggi, divulgazione scientifica, ecc. Al di là del fattore economico, la Nord è l'editrice leader del settore per la serietà con cui Gianfranco Viviani la dirige. Pur essendo contrario alle edizioni "pocket," Viviani non ne fa una speculazione, proponendo libri ben confezionati a prezzi accettabili. Una rilevante quota di merito va anche a Riccardo Valla, che ne è stato per anni il curatore, e che è stato sostituito solo recentemente da Sandro Pergameno e Inisero Cremaschi, altrettanto entusiasti ma assai meno preparati del loro predecessore.

Non ci sentiamo invece di tessere altre lodi a Viviani per il suo proposito di pubblicare "fantascienza di ogni sorta e colore, purché sia buona fantascienza," trattandosi di una visione tutto sommato "ghettizzante" di questo genere di letteratura: non solo si ottiene così il risultato di restringere (anziché allargare, come a prima vista si potrebbe supporre: un testo "scomodo" sarà *anche* un "buon" testo?) gli orizzonti della fantascienza, ma si finisce per perseguire una politica sgradevolmente qualunquista e priva di un reale impegno culturale.

Invece l'unico impegno di Ugo Malaguti, l'editore-factotum della Libra (e a cui piace definirsi comunista), è quello profuso nel tentativo di

convincere il prossimo che lui è l'unico in Italia a pubblicare fantascienza, o che comunque ciò che lui pubblica è innegabilmente il meglio della fantascienza: ma di "patacche" è infarcita anche la sua produzione, che si articola nelle collane: "Slan," che pubblica inediti buoni, meno buoni, e "bufale" pazzesche; "Classici," cioè, come "Cosmo Oro," riedizioni in versione integrale dei vecchi "Urania," tradotti stavolta dallo stesso Malaguti (ma con esito a volte discutibile), "Saturno," ancora inediti, perlopiù di genere avventuroso, il cui pregio principale è il prezzo davvero molto basso in relazione alla veste grafica (ma non al contenuto).

Di "Nova SF" si è detto nell'appendice dedicata alle riviste: come questa, anche le altre collane erano vendute fino al 1976 direttamente per posta. Ora sono distribuite in libreria con buon successo di vendita, ma ancora lontano da quello della Nord. Né lo meriterebbe, giacché Malaguti spreca le sue innegabili qualità in polemiche degne dell'ala più ottusa del *fandom* italiano, senza peraltro mai tentare una critica "da sinistra" del genere che si vanta di conoscere così bene.

Per quanto riguarda la Fanucci, terza casa specializzata, non è possibile dare un giudizio su di essa prescindendo dalla fede politica dei curatori De Turris e Fusco, noti esponenti di destra, e preparatissimi in verità non solo sulla SF.

Nelle loro dottissime prefazioni è possibile individuare la matrice della loro cultura, che si nutre alla greppia di Evola e Elémire Zolla, solo ponendo grande attenzione all'uso strumentale che essi fanno delle contraddizioni latenti anche nel più progressista scrittore americano, per avvalorare tesi che molto spesso sono ben lontane da quelle espresse dall'autore.[Nota6] È paradossale che l'unico tentativo di fondare una critica non superficiale sulla fantascienza venga da destra, e per giunta raggiunga un pubblico ingenuo e impreparato come quello italiano: anche per questo indispettiscono il qualunquismo di Viviani e la superficialità di Malaguti.

Comunque, le collane Fanucci (dopo una prima, chiamata "Futuro-pocket," cessata dopo 6 numeri) sono ora quattro: "Futuro," che pubblica sia inediti che riedizioni, per lo più antologie personali; buon livello generale, vendita discreta; "Orizzonti," comprendente inediti di maggior pregio letterario (almeno i primi numeri pubblicati); come la "Narrativa d'Anticipazione" della Nord, è una collana che vende poco a causa della "difficoltà" dei testi; "I libri d'oro," di cui finora è uscito un solo volume, e che dovrebbe essere dedicata ai grandi "cicli" di romanzi; "Enciclopedia della SF," grosse antologie "a tema" confezionate da autori inglesi, in

diretta concorrenza con le “Grandi Opere” della Nord.

Infine, tra le case specializzate indichiamo La Tribuna, o CELT, di Piacenza, anche se accanto alla fantascienza pubblica testi giuridici (sic!). Detto di “Galassia” e della defunta edizione italiana di “Galaxy,” ricordiamo la coraggiosa iniziativa di Roberta Rambelli, allora direttrice di “Galassia,” che tra il 1963 e il 1964 varò due collane di libri (“SFBC” e “La Bussola,” questa ultima confluita ben presto nella prima), da vendersi per corrispondenza. “SFBC” esiste tuttora, e è (poco) regolarmente distribuita in edicola e in libreria, ma i mezzi finanziari veramente scarsi non permettono alla CELT di ristampare i titoli esauriti, tra cui alcune opere veramente pregevoli. La sopravvivenza di questa collana (come della stessa “Galassia”), diretta, dopo la Rambelli, da Malaguti, da Curtoni, da Montanari, è sempre legata a un esile filo, che l’esiguità delle vendite assottiglia sempre più.

Dopo questa Cenerentola della fantascienza, ci occuperemo dei pesi massimi dell’editoria. Tra le case editrici non specializzate, ve ne sono alcune che hanno una o più collane dichiaratamente di fantascienza, e altre che inseriscono sporadicamente qualche romanzo (o più spesso antologie) in collane di narrativa generale.

Tra le prime è naturalmente Mondadori, che può vantare un ventaglio di collane da far invidia alla Nord: ma si tratta di materiale di seconda mano, già apparso in prima edizione (e spesso anche in seconda) su Urania. Così è per “Millemondi,” raccolta di tre romanzi dello stesso autore, venduta in edicola; per “Biblioteca di Urania,” idem, venduta anche in libreria; “Classici Fantascienza” e “Oscar Fantascienza,” ristampe (a volte tradotte più accuratamente) di romanzi e antologie già apparsi due volte su “Urania”; e i famigerati “Omnibus,” antologie i cui criteri di compilazione (a parte le prime due o tre) costituiscono un mistero impenetrabile. In casa Mondadori non usa l’introduzione-prefazione all’opera (forse la SF non ne è ritenuta degna) e è perciò impossibile decifrare le tendenze dei curatori Fruttero e Lucentini, due autentici industriali della cultura, sempre attenti al profitto che da essa si può trarre. Nelle due-tre paginette di introduzione alle antologie “Omnibus” (bontà loro!) si degnano di indicare in una non meglio precisata “leggibilità” il criterio di scelta delle opere ivi raccolte: e le cifre di vendita pare diano loro ragione. Mah!

Ultimamente la Mondadori dimostra un discreto interesse per il *fantasy:* dopo la pubblicazione de *La spada di Shannara* in una collana di narrativa generale, ha iniziato una nuova collana, “Biblioteca di Fantasy,” che

presenta romanzi inediti.

Un forte interesse per il *fantasy* va dimostrando anche la MEB di Torino, che ha frazionato la collana “Saga” in tanti sottogeneri: “Fantascienza,” “Fantasy,” “Fanta-horror,” “Weird-fantasy,” “Heroic-fantasy,” ecc. Difficile comunque trovare qualcosa che spunti dalla mediocrità generale di questa collana, il cui successo di vendita è assai scarso. Così come è difficile definire ben impostata la collana di Longanesi “La Fantascienza” (nella quale sono confluiti i titoli precedentemente apparsi nella “Ginestra,” collana di narrativa generale). Col massimo della benevolenza, il livello dei testi pubblicati si può definire dignitoso. Quanto alle due collane di tascabili “Pocket Fantascienza” e “Fantapocket,” che a differenza degli “Oscar” presentavano inediti, sono state coinvolte nella sorte comune di tutta la collana “Pocket,” soppressa dopo 13 anni per palese difficoltà a “tenere il mercato”: esaurito il proprio catalogo (compresi orrendi fondi di magazzino), i “Pocket” erano da tempo costretti a elemosinare licenze di pubblicazione presso altri editori sprovvisti di collane economiche (e sono pochissimi tra i “big”). I soli “Fantapocket” non sarebbero riusciti in ogni caso a tenere in piedi l’intera baracca, nonostante il buon lavoro svolto da Gianni Montanari (subentrato negli ultimi tempi a Federico Golderer), che era riuscito a dare alla collana una propria fisionomia con la pubblicazione di antologie “sperimentali” dal gusto colto e raffinato. E, d’altra parte, questa collana non aveva comunque raggiunto ancora quel prestigio che pure è necessario per convincere il pubblico a acquistare degli inediti, con i “bidoni” che in passato (ma ancora oggi) sono stati disinvoltamente propinati per capolavori un po’ da tutti gli editori.

Un certo prestigio, grazie alla stima di cui gode (o meglio ha goduto) la rivista “Robot,” ha accompagnato invece fin dal primo numero la collana di Armenia, chiamata appunto “I libri di Robot.” Ciò non ha impedito tuttavia la pubblicazione di romanzi assolutamente non degni di tanta stima: ma cosa si può fare quando la concorrenza “soffia” a suon di milioni i diritti delle migliori opere del momento?[Nota7] Per mantenere inattaccato il patrimonio di prestigio, una editore non dovrebbe porsi problemi di periodicità, e pubblicare un libro solo quando ha sottomano un’opera veramente valida. Il che può fare chi ha maggiormente a cuore il proprio buon nome e l’interesse del pubblico che non il proprio interesse commerciale. E non è certo il caso di Armenia.

Se è per questo, non è il caso né di Rizzoli né di Bompiani (che

appartiene ora al gruppo Etas Libri, 100% finanziaria Agnelli, per intenderci). Nelle rispettive collane economiche, “BUR” e “Tascabili Bompiani,” hanno aperto da poco una sezione di fantascienza, sul modello degli “Oscar.” Nella “BUR” sono state pubblicate finora, a cura di Gianni Montanari, ristampe di vecchi “Galassia” e “SFBC,” che rivedono così finalmente la luce. I “TB” dopo aver ripubblicato quelle poche opere di SF che già erano nel catalogo Bompiani si dedicano anch’essi alle ristampe di vecchi “Galassia.”

Del gruppo Etas fa parte anche la Sonzogno, il cui nome non è però altrettanto prestigioso, e la “magra” rimediata con la sua collana di fantascienza (6 numeri, tutti inediti e uno meno venduto dell’altro) non le ha nuociuto più che tanto. Ora la pubblicazione è cessata, e detiene, con “Omega SF,” il record di minor durata per il settore libri della SF. “Omega SF,” pur essendo distribuita anche in edicola, ha resistito solo pochi mesi, inducendo a pensare che il problema non è tanto di trovare il giusto canale distributivo o la giusta formula grafica, quanto di presentare anche validi contenuti. Ciò nonostante, la qualità media di questa collana non era poi inferiore a quella della “Saga” della MEB, che resiste invece da alcuni anni. Evidentemente entrano in gioco anche fattori finanziari: chi è più debole, in tal senso, sparisce dal mercato alle prime difficoltà.

Chi invece è sparito del tutto da ogni circolazione è Ennio Ciscato, che alcuni anni fa rilevò le testate “Gamma-il Fantalibro” e “Nebula” da Valentino De Carlo e cercò di vendere le rimanenze di magazzino di quelle sfortunate pubblicazioni ricartonandone le copertine e ripresentandole in libreria. Al minimo accenno di difficoltà, Ciscato è letteralmente fuggito, lasciando dipendenti, collaboratori e fornitori senza una lira, e gli abbonati alla sua rivista “Fantascienza” senza la rivista né il decantato volume-omaggio. Delle altre collane cessate, rimangono la “Delta,” la “Sigma” e “Andromeda.” La “Delta,” dell’omonima casa editrice (in realtà un’emanazione della Sugarco), pubblicò 17 numeri più uno fuori collana, oltre al saggio di Brian Aldiss *Un miliardo di anni*. Il curatore Buffarini Guidi le diede una spiccata impronta *fantasy* e avventurosa, cosa che non gli ha impedito di pubblicare opere molto valide di Silverberg, Farmer e U. Le Guin, uniche autentiche perle di una collana modesta. Cessata questa pubblicazione, Buffarini Guidi approdò alla neonata Moizzi per dirigervi la collana “Sigma”: nonostante la diversa impostazione (prevalentemente autori inglesi) il risultato fu il medesimo. Eppure anche in questa collana v’erano opere interessanti, alcune degne anche di apparire nei cataloghi

Nord o Libra: e non è detto che un domani non riappaiano in una di quelle collane di classici.

Questa sarà probabilmente anche la sorte dei titoli più interessanti (pochi, in verità) apparsi nella collana “Andromeda” di Dall’Oglio. Diretta da Cremaschi, ha avuto il merito (o il demerito, da un altro punto di vista) di dare ampio spazio agli autori italiani, vero e proprio “pallino” di Cremaschi che, approdato ora alla Nord, continua in questa sua benemerita crociata.

Chi fa ora della SF italiana la sua bandiera è l’editore De Vecchi, il cui ingresso nella fantascienza è recentissimo, e che si propone con la sua collana “Presenze del futuro,” di pubblicare esclusivamente opere italiane. Conoscendo l’editore, non vi sono dubbi: è perché i diritti gli costano meno. D’altra parte, i suoi libri hanno un prezzo così elevato in rapporto alla concorrenza che non c’è da giurare sulla lunga vita di si lodevole iniziativa…

In libreria (non in tutte, naturalmente) sono reperibili normalmente tutte le pubblicazioni sopra indicate, comprese quelle cessate, molte delle quali dovrebbero essere disponibili nelle librerie Remainder’s al 50% di sconto. Qui è tra l’altro possibile rintracciare alcuni titoli di fantapornografia della Olympia Press (collana “Blu”): vi si trovano persino due romanzi di Farmer! Provare per credere.

Gli editori che si sono invece avvicinati sporadicamente alla SF, con narrativa o saggistica, sono più di quanto non si creda: nel seguente elenco vi sono nomi sorprendenti. Einaudi (e non solo con *Le meraviglie del possibile),* Feltrinelli (oltre a alcuni titoli dell’“Universale Economica,” segnaliamo l’antologia *Fantasesso)* e poi Garzanti, Editori Riuniti, Savelli, Lerici, Silva (pregevolissime le antologie di questi ultimi due editori, ma purtroppo ormai introvabili) e ancora D’Anna, Storia e letteratura, Ubaldini, Tilgher, Gammalibri, La Salamandra, Mursia, Bibliografica Rusconi, Corno; mentre nel settore *juveniles* abbiamo AMZ, SEI, La Sorgente, Giunti, Capitol, oltre alla collana “Fantascienza Junior” di Rizzoli.

Apparentemente si potrebbe quindi parlare di *boom* del libro di fantascienza, ma si tratta di un successo molto relativo, diremmo effimero. Dall’elaborazione di questi dati si evince infatti che: *a)* la maggior parte delle collane tuttora attive pubblicano ristampe, in edizione più dignitosa, dei volumetti da edicola definiti false-riviste; *b)* degli editori affacciatisi recentemente nel settore con collane di inediti si è salvato il solo Armenia

(per De Vecchi è solo questione di tempo); e) l'esperimento, da parte degli editori sopra elencati, di inserire titoli di SF in normali collane di narrativa non ha sortito evidentemente l'effetto sperato, trattandosi perlopiù di tentativi isolati, senza alcun seguito.

Si è tentati di concludere che, se boom vi è stato, questo riguardi solo una piccola parte del pubblico potenziale. E ciò mentre la parafantascienza, vale a dire quella pseudo saggistica che si occupa di ufologia, triangoli maledetti, misteri (ma non tanto) archeologici, sta conoscendo un reale boom editoriale. Forse perché per il grosso pubblico è maggiormente appagante il fantastico travestito da realtà che non quello onestamente dichiarantesi *fiction.* Questione di maturità: le chiavi di lettura della *science-fiction* (di cui diamo in questo libro un esempio), permettono di entrare in un mondo fantastico i cui agganci col mondo reale sono ben più solidi di quelli che hanno gli UFO e tutti i triangoli misteriosi.

Piero Fiorili

Note a *"Il mercato librario in Italia"*:

[1] Cfr. *Guida agli Oscar*, Milano, Mondadori, 1974. [torna]

[2] Secondo gli standard anglosassoni, la *short story* (racconto) è composta da meno di 7500 parole; la *novellette* (racconto lungo) da 7500 a 17500 parole; la *novella* (romanzo breve) da 17500 a 40000; infine la *novel* (romanzo) da oltre 40000 parole. [torna]

[3] Secondo alcuni storici della SF (Sadoul, p.es.) questo periodo coincise, non a caso, con una grave crisi della fantascienza negli USA. Tecnologia arida e noiosa, priva di quello slancio epico e romantico che avevano a lungo sognato scrittori e lettori di fantascienza? Se così fosse (e così sostiene Sadoul) perché questa crisi colpì solo gli USA? Più probabilmente fu il disorientamento, la delusione che seguì la sconfitta americana in campo spaziale a far perdere interesse per la narrativa tecnologica: dopo tutto nessuno aveva previsto che gli eroi di tante avventure spaziali potessero non essere americani! [torna]

[4] L'unico vincolo richiesto a una pubblicazione periodica è appunto la periodicità. La legge sulla stampa non fa cenno al formato né al contenuto. Facile, quindi, registrare al tribunale il nome di una testata che in realtà è una collana di libri: se vi sono dei problemi per mantenere la periodicità si possono far passare i libri come supplemento *una tantum* (ma praticamente anche qui non vi sono limiti) a testate regolarmente registrate. [torna]

[5] La prematura, e a volte repentina scomparsa dal mercato di alcune collane di fantascienza, ha lasciato ai librai la scomoda eredità di numerosi volumi invenduti. Poiché, a differenza dei giornalai, essi non hanno alcun *diritto* di resa dell'invenduto, ma devono dipendere dalla volontà dell'editore o del distributore di accettare o meno le rese, si verificano dei casi in cui il libraio è costretto a tenersi numerosi volumi "fuori catalogo" e a subire la concorrenza dei *Remainder's* che svendono al 50% di sconto le rimanenze di magazzino, pagate all'editore non più del 10% del prezzo di copertina. (Cfr. *Libri e pomodori*, in "Un'ambigua utopia" n. 1, 1979). [torna]

[6] Cfr. *Alla ricerca dell'uomo ottimale*, in "Un'ambigua utopia," Milano, n. 1, 1979. [torna]

[7] Gli interventi di Vittorio Curtoni e Giuseppe Lippi al dibattito

“Marx/Z/iana” denunciavano appunto le sciocche manovre degli editori per sottrarre ai concorrenti le opere migliori giocando al rialzo. Gli unici beneficiari di queste manovre sono le agenzie letterarie, ben liete di assistere a inflazioni da calcio-mercato, che oltre a procurare considerevoli profitti, mettono loro in mano potenti armi ricattatorie. Giuseppe Lippi ha ammesso di aver dovuto fare “salti mortali” per giustificare ai lettori la pubblicazione di opere scadenti imposte dalle agenzie come compenso extra per la cessione dei diritti di altri romanzi molto contesi e già perfettamente pagati. [torna]

La critica

Sull'esistenza o meno di un vero boom fantascientifico in Italia si potrebbe discutere, ma il proliferare di libri (novità e ristampe), nuove collane, case editrici non specializzate che aprono a questo nuovo settore è un dato di fatto più che evidente che non ha bisogno di conferme. E è proprio a partire da queste che non può non meravigliare la penuria estrema di testi critici dedicati a questo genere letterario. E soprattutto l'ostracismo (situazione inversa a quella che troviamo nella narrativa) verso le opere critiche straniere.

La politica editoriale delle case editrici specializzate nei confronti della critica è lo zero assoluto, con la sola eccezione della Nord con la collana apposita, "SF Saggi," che comunque privilegia soprattutto autori italiani. Gli editori non specializzati hanno pubblicato solo per caso qualche saggio sul genere, ma l'idea che se ne ricava a prima vista è quella di uno sbaglio, di un incidente non voluto, nella loro linea editoriale. Uniche eccezioni Einaudi (per la recente ristampa del libro di Solmi) e Feltrinelli per il suo nuovo interesse (testimoniato dal presente libro e dalla prossima pubblicazione degli Atti del Convegno di Palermo su *La fantascienza e la critica).*

Il primo testo critico italiano è opera dello scrittore Lino Aldani (un po' il papà della fantascienza italiana, fondatore della mitica rivista "Futuro") che con il titolo *La fantascienza (che cos'è, come è nata, dove tende)* viene pubblicato da La Tribuna, Piacenza, nel 1962. Riletto oggi, chiaramente, lo si può trovare vecchio e superato, ma ai suoi tempi la sua influenza è stata rilevante per tutte le nuove leve e addetti ai lavori che oggi decidono la politica culturale e editoriale (nel bene e nel male) della fantascienza. E è questo l'unico testo italiano, tranne quel piccolo manualino (gradevole ma nulla più) con l'identico titolo *La fantascienza* di Piero Zanotto, edizioni

RADAR 1967, pubblicato nell'intero corso degli anni Sessanta.

Bisogna aspettare il 1970 per vedere pubblicati in un solo anno due testi, *Il senso del futuro* di Carlo Pagetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, e *Che cosa è la fantascienza* di Franco Ferrini, Ubaldini Editore, Roma. Entrambi di stampo decisamente accademico, il primo analizza la letteratura fantascientifica americana soffermando in particolare l'attenzione sul suo aspetto di ricerca dell'utopia; il secondo opera una frammentazione dei temi portanti della SF (la critica sociale, lo spossessamento della storia, i robot, i mutanti, ecc.) affrontandoli con gli strumenti appartenenti alle più varie discipline (strutturalismo, psicanalisi, ecc.). Ma è con l'anno successivo che si ha la comparsa dell'opera più importante, che ha contribuito più di tutte a formare le prime basi per una critica corretta e stimolante della letteratura fantascientifica, *Della favola, del viaggio e di altre cose* di Sergio Solmi, Ricciardi, Napoli, 1971, ristampata nel 1978 come Saggi *sul fantastico* da Einaudi, Torino. E è proprio qui, in questa raccolta di saggi e articoli pubblicati su varie riviste tra gli anni Cinquanta e Sessanta che Solmi traccia per primo il legame tra fantascienza e realtà. "Che la *science-fiction* costituisca non tanto un'anticipazione, un'archeologia del futuro quanto una riflessione logico-conoscitiva sul presente come intersezione storica di passato e futuro, l'ha ben detto Sergio Solmi in un saggio del 1953 *Divagazioni sulla science fiction, l'utopia e il tempo."*[Nota1] E è un merito non di poco conto se si pensa allo snobismo che persiste tuttora in numerosi critici della cultura con la C maiuscola nei confronti della fantascienza. Rimane pertanto un'opera fondamentale, tenendo ovviamente conto della scarsità di materiale (limitato a certi anni) su cui si basano le osservazioni acute e in anticipo sui tempi, di cui il libro è pieno.

La musa stupefatta o della scienza è testo curato da Franco Ferrini (D'Anna, Catania) uscito nel 1974. Diviso in due parti, la prima contiene un profilo storico della SF mentre la seconda raccoglie vari brani da articoli e saggi di scrittori e critici (Solmi, Dorfles, Amis, Alfred Bester, Damon Knight e vari altri). Ma è solamente in questi ultimi anni che la produzione critica italiana sembra fare un consistente salto in avanti (per lo meno dal punto di vista quantitativo). Tralasciando per ora le guide (di cui parleremo più avanti) nel 1977 con l'apertura della collana saggistica della Nord vengono pubblicati due libri, uno di Gianni Montanari, *Ieri, il futuro*, sulle origini e sviluppo della fantascienza inglese, e l'altro di Vittorio Curtoni, *Le frontiere dell'ignoto, vent'anni di fantascienza italiana.*

Il saggio sulla fantascienza inglese si compone di una parte storica, in cui vengono tracciate le origini, gli sviluppi di tendenza ecc., e di un'altra in cui vengono presi in esame cinque tra gli scrittori più significativi di questo paese: Eric Frank Russell, John Wyndham, Arthur C. Clarke, Fred Hoyle, James G. Ballard. Il libro di Curtoni disegna un panorama particolareggiato sulla tanto bistrattata (a volte non a torto) narrativa fantascientifica italiana. Interi capitoli sono dedicati a Sandro Sandrelli, Lino Aldani e Ugo Malaguti. Non manca una analisi approfondita sui valori ideologici che stanno alla base della fantascienza.

Nello stesso anno la Nuova Italia, di Firenze, ci riserva una sorpresa dedicando un volumetto di "Il Castoro" (collana di monografie critiche sui grandi personaggi della letteratura) a uno scrittore di fantascienza, *Asimov* di Ruggero Bianchi, "Il Castoro," n. 124. Testo senza infamia e senza lode, l'unica cosa veramente rimarchevole è la scelta del personaggio Asimov su cui ormai (per quel che c'è da dire) si è detto anche troppo. Chiude l'anno il libro di Francesco Mei. *La giungla del futuro* edito dalla Cooperativa Scrittori, Roma, sul quale per puro senso del pudore (banalità, errori e orrori) è meglio sorvolare.

Del 1978, come abbiamo già detto, è la ristampa dell opera di Solmi, e nel 1979 una nuova piccola casa editrice di sinistra, *La Salamandra*, Milano, scopre la fantascienza con il libro di Diego Gabutti, *Fantascienza e comunismo.* Un libro pretenzioso e super-dotto, dedicato in modo particolare all'opera di Philip J. Farmer e William S. Burroughs……

Questo per quanto riguarda la produzione di libri critici italiani; per quanto riguarda invece la critica "professionista" sulle riviste o nelle introduzioni ai libri non c'è molto da dire. Di Roberta Rambelli e Ugo Malaguti si è già detto nell'introduzione: la Rambelli ha smesso di fare critica e si limita a tradurre (non è una gran perdita), Malaguti invece continua (con l'aggravante che ciò che era scusabile all'inizio degli anni Sessanta oggi non lo è più, dato che il pubblico è cresciuto). Riccardo Valla nelle introduzioni sui libri della Nord, che non cura più perché è stato sostituito da Sandro Pergameno (ottimo motivo per non aver più sensi di colpa nel saltare l'introduzione di un libro), è molto diseguale, però, oltre avere spesso buon gusto, dimostra una notevole apertura culturale. Giuseppe Lippi, una nuova leva formatasi con la rivista "Robot," scrive cose molto interessanti[Nota2]; peccato che sia invischiato in quell'amore un po' maniacale per il *fantasy* e la SF delle origini. Sempre della scuderia di "Robot," Caimmi e Nicolazzini sembrerebbero i più

dotati fra i giovani critici non universitari, ma sono un po' dispersivi e tendono a buttarsi con entusiasmo sulle novità senza vagliarle bene (per esempio: l'identificazione della critica strutturale o semiologica con l'uso o meglio l'abuso, di specchietti e grafici)…

E passiamo ora alla critica straniera. "Dall'inizio degli anni Settanta, il panorama critico angloamericano si è arricchito di una serie talmente considerevole di opere dedicate alla fantascienza, che uno studio completo richiederebbe probabilmente, a sua volta, le dimensioni di un volume" (Pagetti). Se questo studio si dovesse fare sulle opere tradotte in Italia, è probabile che le dimensioni del "volume" si rivelerebbero molto modeste. In tutto troviamo quattro opere tradotte in italiano, a cominciare dal preistorico *Nuove mappe dell'inferno* di Kingsley Amis, Bompiani, 1962, un libro che ha fatto epoca ma che è ormai completamente superato. Un libro senza infamia e senza lode è quello del critico francese Jean Gattegno, *Saggio sulla fantascienza*, Fratelli Fabbri, 1973. C'è poi il super citato *Un miliardo di anni* dello scrittore-critico inglese Brian W. Aldiss, Sugar, 1974, in una traduzione indegna. I meriti principali del libro sono quelli di cercare la "linea di sviluppo" della SF nella cultura ufficiale e di dare un contributo alla demolizione di alcuni miti (Gernsback e in parte Campbell). Il difetto principale (per altro dichiarato) è che sorvola moltissimo sulla SF dagli anni Sessanta in poi: non emerge neppure una linea di lettura chiara, e si affastellano nomi senza delineare un quadro comprensibile e coerente.

Ultimo uscito, il libro di Alexey e Cory Panshin, *Mondi Interiori* nella collana saggistica della Nord, 1978. Un'opera ambiziosa, ma dall'ipotesi e argomentazione estremamente limitata. Si propone di dimostrare che la SF è l'erede, pari pari, della narrativa fantastica classica, medievale e rinascimentale, rinata (Poe, Shelley ecc.) dalla crisi del romanzo realistico che aveva accompagnato lo sviluppo della società industriale. Analogie e paralleli sono ovviamente possibili (basti pensare alle intuizioni di Solmi sul romanzo cavalleresco), ma nel lavoro dei Panshin si perde la specificità del fenomeno SF. Le categorie interpretative sono statiche: la narrativa si divide in quella che parla del Villaggio e in quella che parla del mondo oltre le colline. Lo sviluppo dall'*Odissea, La Divina Commedia, Gargantua e Pantagruel* alla SF è lineare. In questo modo i Panshin si condannano a cercare l'"autentica" SF nelle opere in cui la trascendenza fa la sua ricomparsa in forma esplicita, e devono fare acrobazie per dimostrare che la scienza moderna, in questa narrativa, fornisce un

equivalente della trascendenza nelle opere del passato citate, senza peraltro riuscire convincenti.

Per finire, una carrellata sulle Guide, che però ovviamente non sono opere critiche.

Jacques Sadoul, *Storia della fantascienza*, Milano, Garzanti, 1975, panorama cronologico delle opere pubblicate su riviste o in volume: buono per le informazioni ma inattendibile per i giudizi. Interessante l'Appendice di Riccardo Valla sullo sviluppo della SF in Italia.

Brian W. Aldiss, *Fantasia e Fantascienza*, Milano, Longanesi, 1976, storia illustrata della fantascienza, o meglio storia delle illustrazioni di fantascienza, graficamente di ottimo livello.

Gianni Montanari, *La fantascienza*, Milano, Longanesi, 1978, un ottimo manuale puramente informativo, strutturato in diverse sezioni, di cui la più importante riguarda gli autori stranieri presentati in schede bio-bibliografiche con sommari giudizi critici.

Vittorio Curtoni, Giuseppe Lippi, *Guida alla fantascienza*, Milano, Gamma Libri, 1978, simile al precedente nella struttura ma assai meno completo; presenta però una lettura interessante "da sinistra" della SF, in particolare nel capitolo *Ideologia della SF*, mentre per le schede degli autori si sente una certa mancanza di omogeneità e l'assenza di molti autori importanti. Del tutto superflua invece la parte dedicata al cinema di fantascienza, anche considerando il fatto che di li a poco sarebbe uscita, sempre da Gamma Libri, un'opera di Danilo Aron a appositamente dedicata a quest'argomento.

James E. Gunn, *Storia illustrata della fantascienza*, Milano, Armenia, 1979, un libro decisamente inutile e graficamente pessimo, che nulla aggiunge a quanto già esposto nelle citate opere di Sadoul e Aldiss.

Inisero Cremaschi, *Cosa leggere di fantascienza*, Milano, Bibliografica Editrice, 1979, si compone esclusivamente di schede, redatte frettolosamente, relative a opere reperibili in volume (con l'esclusione quindi di "Urania," "Galassia," ecc.) e questo, se è giustificato pienamente dalle esigenze e finalità della collana in cui il volume è apparso, lo è assai meno nell'ottica del neofita lettore di fantascienza al quale Cremaschi si rivolge. L'assenza di opere importanti (aggravata dal fatto che l'autore ha ristretto ulteriormente il campo scegliendo tra le opere da lui lette personalmente) è comunque più scusabile della presenza di opere indegne di essere incluse in una qualsivoglia Gotha della fantascienza. Esponente di rilievo di una ben determinata "parrocchia," Cremaschi dà infatti ampio

spazio, oltre alla moglie Gilda Musa, agli amici Gustavo Gasparini, Anna Rinonapoli, Virginio Marafante e altri autori del suo clan. Classifica delle citazioni, desunta dall'indice dei nomi: I. Cremaschi 10 citazioni; G. Musa e T. Sturgeon 9; A. Rinonapoli e I. Asimov 7; G. F. De Turris e R. Sheckley 6; G. Gasparino e J. Williamson 5; V. Marafante e J. G. Ballard 4; e così via fino a U. Le Guin e R. Rambelli con ben 2 citazioni. Ma non è una cosa seria…

Quanto alla situazione assai lacunosa della critica di fantascienza in Italia, ci aspettiamo, come tutti, che la lacuna venga colmata prima o poi da qualche coraggioso editore (ma quale?) disposto a tradurre e pubblicare le numerose opere straniere di cui tutti conoscono l'esistenza ma che ben pochi hanno avuto il privilegio di leggere in lingua originale. Oppure occorrerà attendere qualche anno per verificare se gli incentivi, che l'Editrice Nord offre ai laureandi affinché presentino una tesi sulla letteratura di fantascienza, siano in grado di migliorare la situazione: spunterà fuori qualche "geniaccio" capace di meravigliarci con stupefacenti intuizioni? Ce lo auguriamo.

Giuliano Spagnul

Note a “*La critica*”:

[1] Teresa De Lauretis, *SF in USA: Linguaggio e corpo*, in “Alfabeta,” Milano, n. 3, luglio-agosto 1979. [torna]

[2] Vedi in particolare *Fantascienza e letteratura popolare*, in “Robot,” n. 1, aprile 1976. [torna]